

مـبرولـء

الدكتورة نجاح العطّار
وزيرة الثقافة والإرشاد القومي

سنتان من عمر مجلّتنا «الحياة التشكيلية» ...
شبعتان مضيئتان، ألقنا النور الساطع على زوايا معتمة من الحياة التشكيلية
العربية والدولية .

ولقد كنا، قبل هذه المجلة، نكتفي من التشكيل باللوحة والمنحوتة، يعرضان علينا،
فنأملهما بإعجاب من يقف عند الظاهر، المنعكس الرؤوي، مكثفيا بالاحساس المتولد
عن قدرة الاستشفاف، دون النفاذ إلى العمق، ودون الإلمام الكافي، بما تمثله هذه اللوحة،
أو تلك المنحوتة، من تيار في الرسم، ومن مرحلة فيه، ومن مقاربة تاريخية لهذا الفن
العظيم، عندنا وعند غيرنا، وموقفنا من هذا التاريخ، ومكانتنا الفنية فيه .
وكان هذا نقصاً كبيراً، حاولنا تداركه بما أصدرته وزارة الثقافة من كتب
تعالج القضية التشكيلية وتتناول مدارسها، وأعلامها، ومراحلها، وكان هذا
جهداً طيباً، لكنه لا يفي بالغرض، ولا يكفي لنشر ثقافة تشكيلية مطلوبة من
قبل الفنانين والمتذوقين والهواة والجمهور بعامة .

وقد درسنا الموضوع مع المختصين في الوزارة، ووضعنا أمامنا مهمة إصدار مجلة
مختصة بالفن التشكيلي وساورتنا الشكوك، وطرحنا الأسئلة علينا أنفسنا: هل
نستطيع تحقيق مثل هذه المهمة؟ وهل لدينا من الأقلام الباحثة، المبدعة، القادرة
على توفير مادة دسمة لمجلّتنا؟ وما هو موقف القراء منها؟ وكيف يتلقى
الجمهور مجلة مختصة، مهما حاولت التنويع، ستظل أقرب إلى الروح
الأكاديمية؟ ومن يتولى رئاسة تحرير مجلة تحقق الغرض من إنشائها، وتسد
فراغاً ملحوظاً في نشرات القطر والوطن العربي بأسره؟



أخيراً حزمنا أمرنا . لا بد من مجلة كهذه . وقد شجعنا على ذلك أمران :
اتجاه الوزارة إلى نشر الثقافة في كل مجال ، ورغبتها في تجاوز العام إلى الخاص
في نوعيّة هذه الثقافة ، أي ترئ تلك « الطبخة » القديمة للثقافة ، القائمة على
« الأخذ من كل شيء بطرف » ، تلك التي عرفها أسلافنا ، وتخطّاها عصر التخصص
وتخصص التخصص ، الذي نعيش فيه ، والأمر الآخر ، المشجع ، هو أن مجلة
« الحياة المسرحيّة » . المتخصصة أيضاً ، قد نجحت ، وحازتها في النجاح مجلة
« الحياة السينمائيّة » وقبلهما نجحت ويتفوق ، مجلة « أسامة » للأطفال ، وهي
متخصصة في حق الطفولة وحدها .

وتقرّر إصدار « الحياة التشكيلية » وتم اختيار الناقد التشكيلي ، العربي ،
النشيط الأستاذ طارق الشريف ، مدير المركز التشكيلي في دمشق - لرئاسة
تحريرها ، مع إطلاق يده في التعاون مع العناصر التي يراها كفؤاً للإسهام في
التحرير . ورحنا ننتظر العدد الأول ، واليد على القلب ، وبعد محاضرات عديدة
صدر رائعا ، مبرراً الثقة التي وضعت برئيس التحرير . وبجملّة الأقلام
الاختصاصيّة في الفن التشكيلي ، وصارت لنا مجلة ، استقبلها القراء بحفاوة
بالغة ، لا في القطر العربي السوري وحده ، بل في الوطن العربي كله ، واشتد الطلب
على المجلة ، وانتهالت رسائل التحية والتشجيع ، ومضينا إلى أمام ، وكل
عدد يزيد من قناعتنا في أن طموحنا يسير إلى التحقيق ، وأن العزم يذل جميع
المصاعب والعقبات .

نقول — مبروء ؟

نشدد على أيدي المحررين المبدعين ؟

نشكر الجمهور على حفاوته ؟

كل هذا واجب ، لكن طموحنا يتجاوزه ، فنحن ما نزال ندرس فكرات

جديدة ، لمجلات اختصاصيّة جديدة ، تغني الثقافة ، وتشمل كل
حقولها .

أهمية الخط العربي

طارق الشريف

الخط العربي أكثر إبداعات الحضارة العربية أهمية ، وأكثرها شمولاً لكل مظاهرها ، لارتباطه بكل إنجازات هذه الحضارة ، وبكل ما أبدعه العرب من فنون وعلوم وآداب ، إذ لم تكن هذه الحضارة ممكنة بدون كتابة عربية تدون الإنتاج ، وبدون خط عربي مران وسلس قادر على حفظ نتاج الفكر والعلم ، وتدوين ذلك بيسر وسهولة ، لهذا تكثف الإبداع في الخط العربي ، وأعطى أصالة هذه الحضارة ، فقد أخذت الخطوط القديمة وأعيد النظر فيها ، ووضعت لها القواعد والضوابط التي مكنت من عملية انتقال الحضارة وشيوعها ، وانتقال مبادئها ، وإسستها إلى الآخرين ، لهذا فقد حفظ كل ما أنتج ، وهو الذي زين كل ما شيد ، لهذا فهو صنو اللسان العربي ، ووسيلته لتجسيد حضارة الكلمة وهو الفن الأكثر صلة بما أبدعه العرب من إنتاج متنوع ، لانه الإنتاج الأول الذي ازدهر مع هذه الحضارة ، وقدم لإبداعها التجسيد المادي على الورق والجدران ، وعلى الأواني الاستعمالية ، وقد تمكن الخطاط العربي من أن يبدل جوهرياً الكتابات السابقة له ، وذلك حين وضع القواعد العلمية والاسس الهندسية للخطوط ، لكي لا تضيق الكلمات وتتداخل ، ولكي يصبح الخط أكثر رشاقة وجمالاً وانضباطاً ، ولهذا فهو الفن الوحيد الذي ازدهر مع الحضارة العربية ، وقدم العرب عبره إنتاجهم العلمي والأدبي مسجلاً ، وهو الوسيلة الرئيسية للإبداع الفني ، إذ أن الخطاط العربي قد تمرد على الأشكال التقليدية للخطوط السابقة ، وجعل الخطوط العربية لها سماتها المميزة ، وأضاف إليها ما يعتبر ثورة في مجال تطور الكتابة ، لهذا نستطيع

القول بأن الخط هو الإنتاج العربي الذي استطاع الفنان فيه أن يحقق فيه تطوراً شاملاً ، وذلك حين تقارن بين الخطوط المتناسقة والمدروسة ، المشكولة ، والتي حملت الإبداع ، والرغبة في التسجيل معاً في آن واحد ، لهذا نرى البعد الشديد بين ما حققه الفنان في هذا الميدان ، وبين ما أخذه عن الخطوط القديمة والكتابات ، التي لم تكن مدروسة فنياً ، ولم تكن قادرة على مسايرة التطور الذي تحقق ، وهكذا حقق الخطاط العربي أعظم إبداعات الحضارة أهمية .



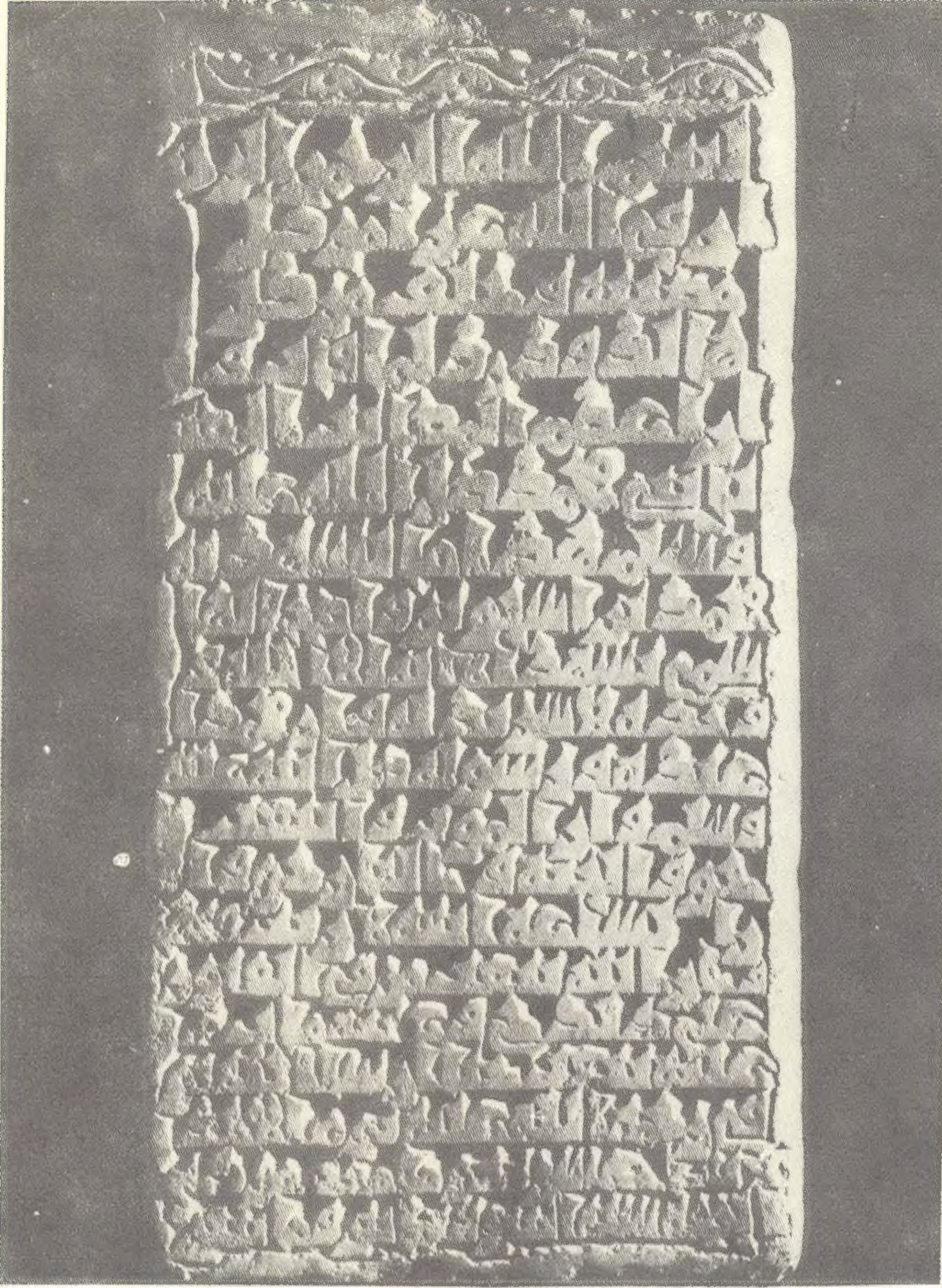
علامة طريق بالقرب من القدس ، بالخط الكوفي

وحين اراد العرب اعطاء اي شيء صفة مميزة تربطه بهم ، كتبوا عليه العبارات ، وزخرفوه ، لهذا فهو والزخرفة مظهران لا ينفصلان يعكسان نزعة العرب الجمالية ، ويعطيان طابعا خاصا لكل المنتجات التي قدموها .

وتوصل الخطاطون الى المستوى الذي مكنهم من التعبير عن كل الاهداف التي سعت اليها الحضارة من آيات واحاديث شريفة وعبارات تحض على القيم العربية - الاسلامية ، وقدموها على جدار او آنية العربية - الاسلامية ، وقدموها على جدار او آنية او ثوب او كتاب ، وأوجدوا الصيغ الملائمة ، للمعنى والمضمون ، وهكذا توصلوا الى تشكيل فني خاص يجمع (المضمون) ، ويحض المشاهد على موقف أخلاقي ، او مفهوم انساني . وفي نفس الوقت يبدو العمل الفني المنفذ في حروف وكلمات ، وكلما ازدادت قدرات الخطاط على التعبير ، وأصبح ابداعا ، كلما توصل الى التعبير الفنية ذات المفاهيم الخطية والزخرفية التي تساعد على احداث تأثيرات جمالية

ولقد حمل الوليد الجديد كل ما ابتكرته هذه الحضارة ، كأروع انتاج يكشف عن الاصاله ، لا يماثله اي انتاج آخر في قدرته على حمل القيم الجمالية والفنية ، والمفاهيم الاخلاقية ، اضافة الى رسالته في نقل الفكر وتجسيده على الورق ، ونقل المعارف والعلوم وحفظها ونشرها ، وحمل نزعة العرب الى الفن بأجلى الصور وأكثرها عمقا ، فيه عبر الفنان عن مختلف اشكال الابداع ، اذ أن كل ابداع آخر كان يحتاج اليه ، كي يجد هويته ويحقق وجوده ، فهو الصيغة الفنية والجمالية ، والتزيينية ، التي اعطت لكل عمل جانبا جماليا ، سواء كان هذا العمل ... عمارة او آية او اداة او ثوبا او كتابا ... وهو الذي اعطى لكل شيء سمة مميزة تربط هذا الشيء بهذه الحضارة ... وتفصله عن الحضارات الاخرى .

تجسدت في الخط العربي المثل العربية ، التي زرعها العرب في كل مكان ، وعبره نقلت العلوم والآداب والفلسفة الى الاجيال عبر الكلمات المكتوبة المجسدة على الورق ، والتي حملت رسالتهم .



شاهدة قبر - نحت على الحجر - القرن التاسع الميلادي

ما يكتبه وفق المفاهيم الأساسية التي كان يحس بضرورتها ، ويحدثس بها . وهكذا نرى بعضهم يعرف القواعد ويطبقها بحرفية لكنه لا يقدم لنا العمل الإبداعي الذي نراه عند آخرين قد يتجاوزوا القاعدة عند الضرورة ... بحدسهم الفني ، وبقدرتهم على وعي جمالية العلاقة ضمن المساحة بين الكلمات والفراغات والزخارف .

وهكذا ولد الخط عبر هذا الإبداع ، أكثر المفاهيم التصويرية التي نعرفها نحن الآن ، فهو يقدم لنا (الإيقاع) الذي يتجلى في حسن حركة الخط ورشاقتها ، وتناسق حركاته على المساحة ، أو في حركة الكتلة في الفراغ ، وقد نرى قوة تناسق الخطوط وهندسيتها ، في بعض تجارب الخط التي تكشف عن متانة هذا الخطاط ومعلميته ، فهو كلاسيكي في خلق التكوين ، وفي اشعارنا بالتشكيل المتناسك ، وقد يكون الخط رشيقا سريعا نابضا بالحياة ، وقد يكون متنوعا على التعبير عن المفاهيم المختلفة التي تصل الى حدود تقديم (العمق) و (الفراغ) ، و (الكتلة) ، ويتحرك في يد معلم ليعكس عبر حركته القيم التصويرية من ثخانة ورفع ، ليقدم لنا اللغة التشكيلية ، وقد يتحول في يد معماري ليدل على نحت متين ضمن فراغ ، وقد يكتفي بالقيم الاحادية

في المشاهد ترسخ العبارة المكتوبة ، وتنقلها بفن يتمشى مع عظمتها وما تقدمه من معان ، تجسد المفاهيم والقواعد .

وكان الخطاط يقدم كلماته المكتوبة يتجاوز القواعد للوصول الى التشكيل المعبر ، والتناسق ضمن الفراغ المعطى ، وهكذا يتفاعل الشكل والمضمون ضمن العمل ، وضمن حالات وجدانية ابداعية تحدث عنها كثير من الخطاطين ، الذين كانوا يكتبون ما آمنوا به ، ويسعى كل واحد منهم ليقدم لنا نتاجا قادرا على التواصل مع الناس ، فيشعرون بجمال ما يرون ، وعظمة ماتحملة هذه التشكيلات من مفاهيم .

وهكذا ابتكرت الحضارة العربية وسيلة اعلامية لنشر اهدافها على الناس ، وهذه الوسيلة لها جوانبها الفنية والجمالية ، وهي تملك القواعد والقيم الاخلاقية . فمن كان قادرا على القراءة يستطيع الاستمتاع بما قرأ و فهم ، ومن لم يكن قارئاً ... رأى حسن الخط ، وجماله ، فيثير فيه التعلق بالجمال ، الذي يساعده على تقديس الكلمات ، ويرتقي الانسان مع اعتياده على القراءة والتذوق الى مرحلة يدمج بين جمال حسي بصري ، بما يتفهمه من محتوى معنوي تملكه العبارات وتقدمه له .

ان الخطاط ... فنان تشكيلي ... كالمصور او الرسام يملك المساحة البيضاء ... التي يتوجب عليه ان يملأها ، ويوجد التوازن الضروري بين المساحة والفراغ ، حتى يملأ السطح بما هو مقنع للمشاهد ، ولهذا لا بد من تحقيق الصلة الافضل بين الاسود والابيض ، ضمن المساحة المعطاة ، وقد يلجأ الى الاضافة التي تساعده على ايجاد التكوين الذي يحقق له افضل تعبير ، وهو يلجأ الى التزيين احيانا ليساعده ، وقد يحرك الخط الى اعلى او يمهده قليلا ليحقق التوازن المنشود ، والتناسق الفني .

وقد وضع الخطاطون قواعد محددة ، او مقاييس هندسية لكل حرف في كل نوع من انواع الخط ، وقدموا النسب الذهبية للتناسق الجمالي في اروع اشكاله ، فكل امتداد او فراغ ... له مقاييس هي النقاط ... وهكذا اوجدوا المقاييس والنظم الجمالية التي تعتمد الرياضيات ، والضوابط الضرورية للمبتدئين ، والخطاط الافضل من كان قادرا على اتقان هذه القواعد في البداية ، لكن لكل خطاط مجالات ابداع قد تتجاوز ما هو مقرر وفق ظروف عملية التنفيذ وفي حالات الإبداع والتجلي .

ونحن نعرف بأن بعض الفنانين الكبار من الخطاطين المبدعين ، كانوا يتصرفون بحذق ودراية حسب ظروف الفراغ المعطى ، وحسب مكان العبارات ومادتها ، يمد بعضهم بعض الحروف او يجعلها تتداخل ، لكنه ينسق

اللون ، وقد يتلون ، وهكذا يعكس كل المفاهيم التصويرية أو النحتية الزخرفية ، أو الجرافيكية الحفرية .

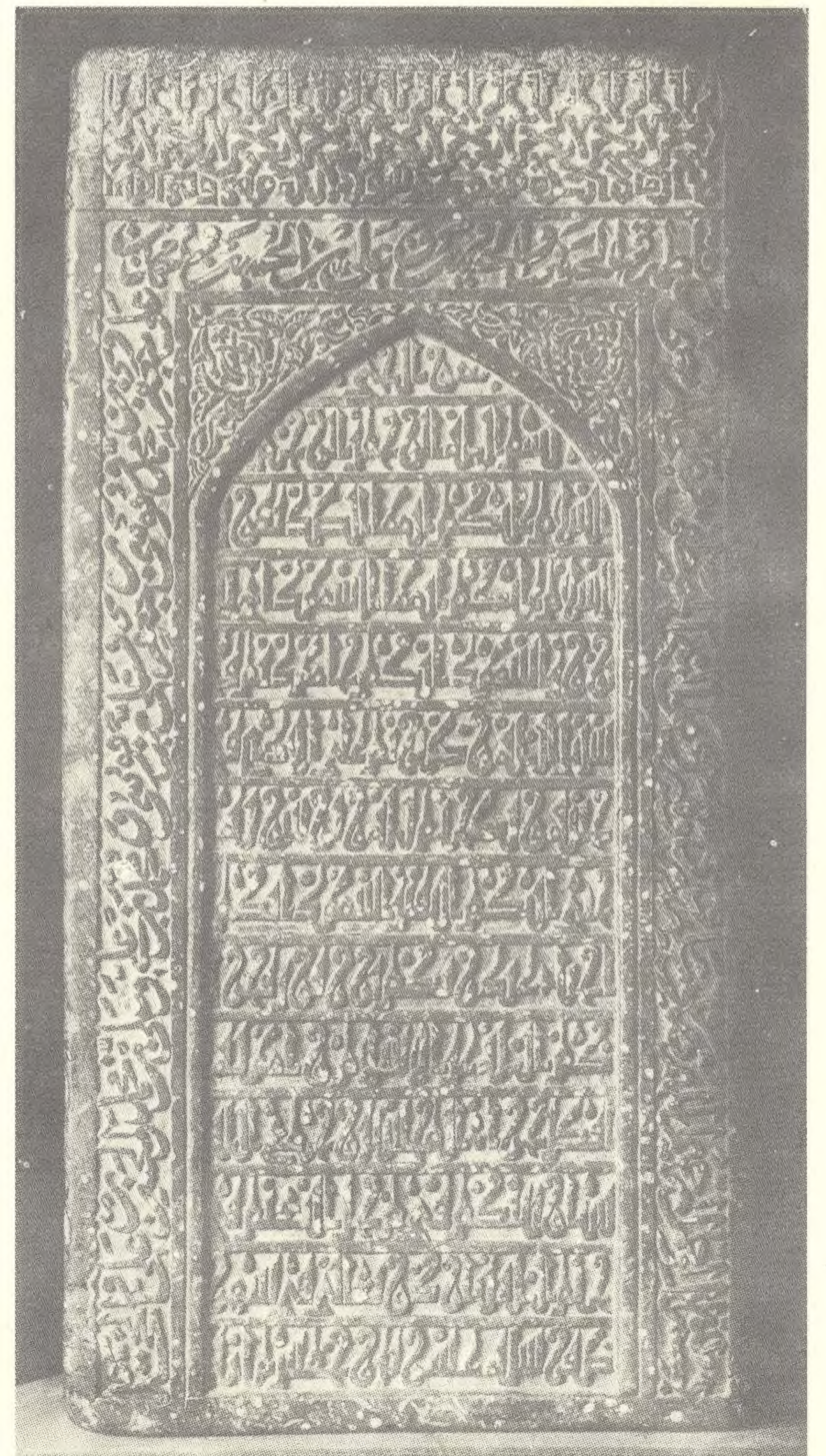
وهناك بعض الخطاطين الشهيرين الذين ادخلوا مفاهيم الحركة اللامتناهية ، أو (الارابيسك) على أعمالهم ، وربطوا بين الحركة والايقاع والتداخل والعمق ، ليقدّموا الحركة اللانهائية ، وأضافوا الزخارف والنقاط وبعض الارشادات الأخرى ... التي أعطت للقطعة إحساساً جديداً بالتداخل بين ما هو نهائي ممكن قراءته ، وما هو لا نهائي يمكن الوصول إليه عندما يحرك المشاهد عينيه مع حركات الخط ليصل إلى حركة لامتناهية معبرة ، تقود المشاهد إلى عالم جمالي خالص بمفاهيمه الجمالية وقيمته الفنية الخالصة .

وحين أضاف الخطاطون الألوان إلى التعبير تكمنوا من اكساب أعمالهم بعداً أكبر ، وساعدهم اللون على إعطاء التنوع المطلوب ، وهكذا تمكنوا من أن يصلوا إلى المفاهيم الرمزية للون ، وتجاوزوا الصيغ التسجيلية ، حين أدخلوا الذهبي وعبروا عن معاني صوفية عبره ، وخصوصاً في المخطوطات وفي بعض الزخارف والألبسة .

وهكذا ... عكس (الفنان - الخطاط) في كتاباته جميع القيم والمفاهيم المعاصرة التي نراها اليوم شائعة وتتردد في كل كتاب نقد فني ، وتمكنوا من إيجاد الصيغ الجمالية التي تساعد على تحقيق الجمال والفائدة ، المضمون والشكل ، المبنى المتنوع حسب الاستعمال ، ووفق العبارات والمواد ... وعكسوا في كتاباتهم كل القيم الرئيسية التي سعت الحضارة



تفصيل من أحد جدران قصر الحمراء - غرناطة



خط كوفي في الأعلى محفور بالمرمر الأحمر - القرن الثاني عشر ميلادي

العربية اليها ، وهكذا تلازم الخط مع الحياة ، وقدم لنا ميزات كل مرحلة ، وعكس جوانبها بحذق وصدق ... معبرا عن كل القيم الاساسية للمرحلة ... وبالنسبة عكس الحياة العربية بصدق ... وبأمانة .

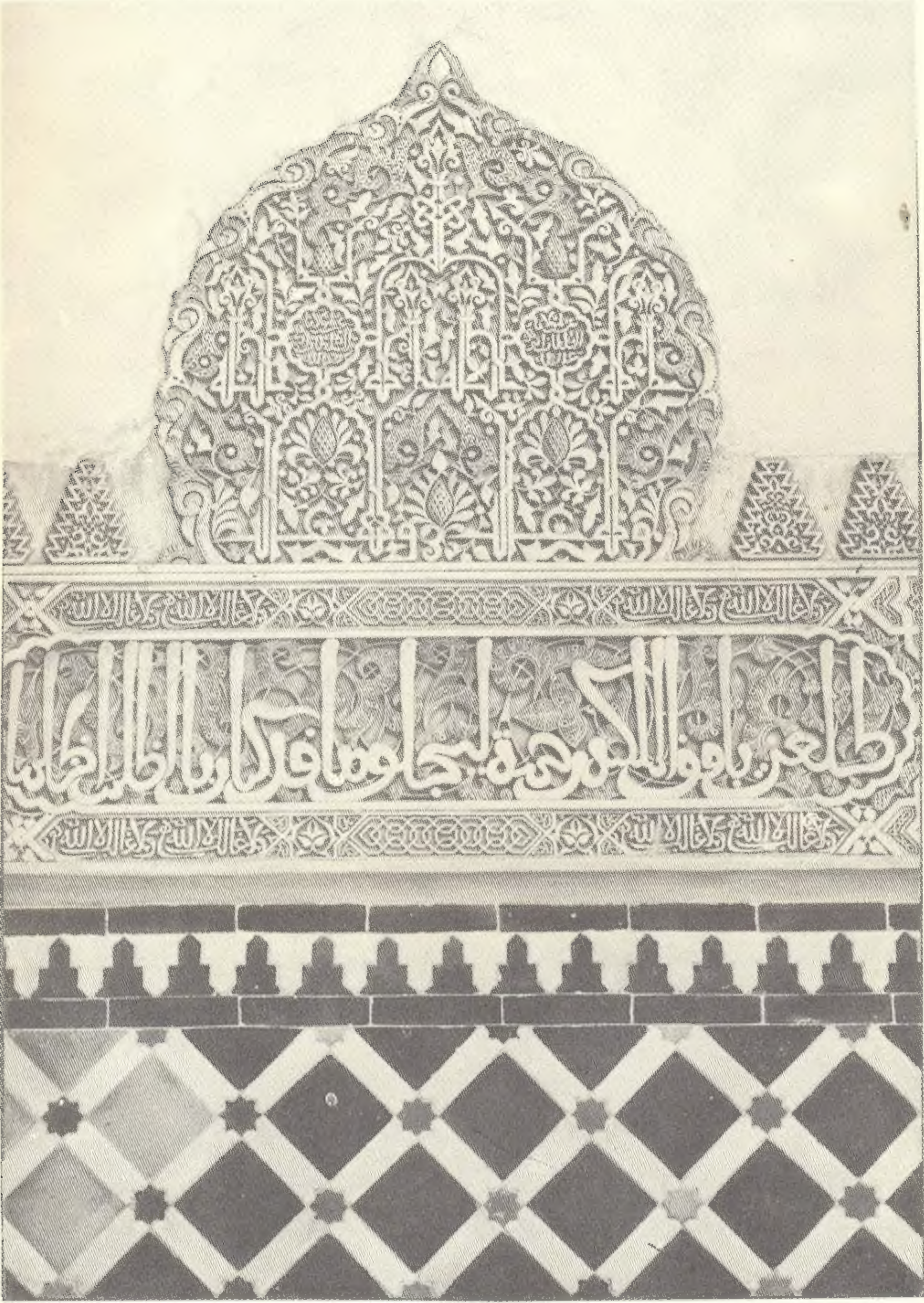
فنانونا التشكيليون والخط العربي

ولقد اكتشف الفنانون التشكيليون أهمية الخط العربي وما يملكه هذا الفن من عناصر تشكيلية وتجريدية ، وما يحمله من أصالة عربية خالصة ، وما يضمه من مفاهيم تصويرية ونحتية وزخرفية وطباعية غرافيكية ، ولهذا بدأ باستخدامه لتحقيق شتى الاهداف الفنية ، ولتلبية شتى الحاجات الفنية الملحة التي تستدعيها ظروف الحياة الحديثة ، وما توصلت اليه من مفاهيم تشكيلية ، وجدوا فيه ما يعطي الفنهم شخصية متميزة عن النتاج العالمي المعاصر ، لها جذورها المرتبطة بالابداع العربي ، الذي كان الخط احدى وسائله الاساسية .

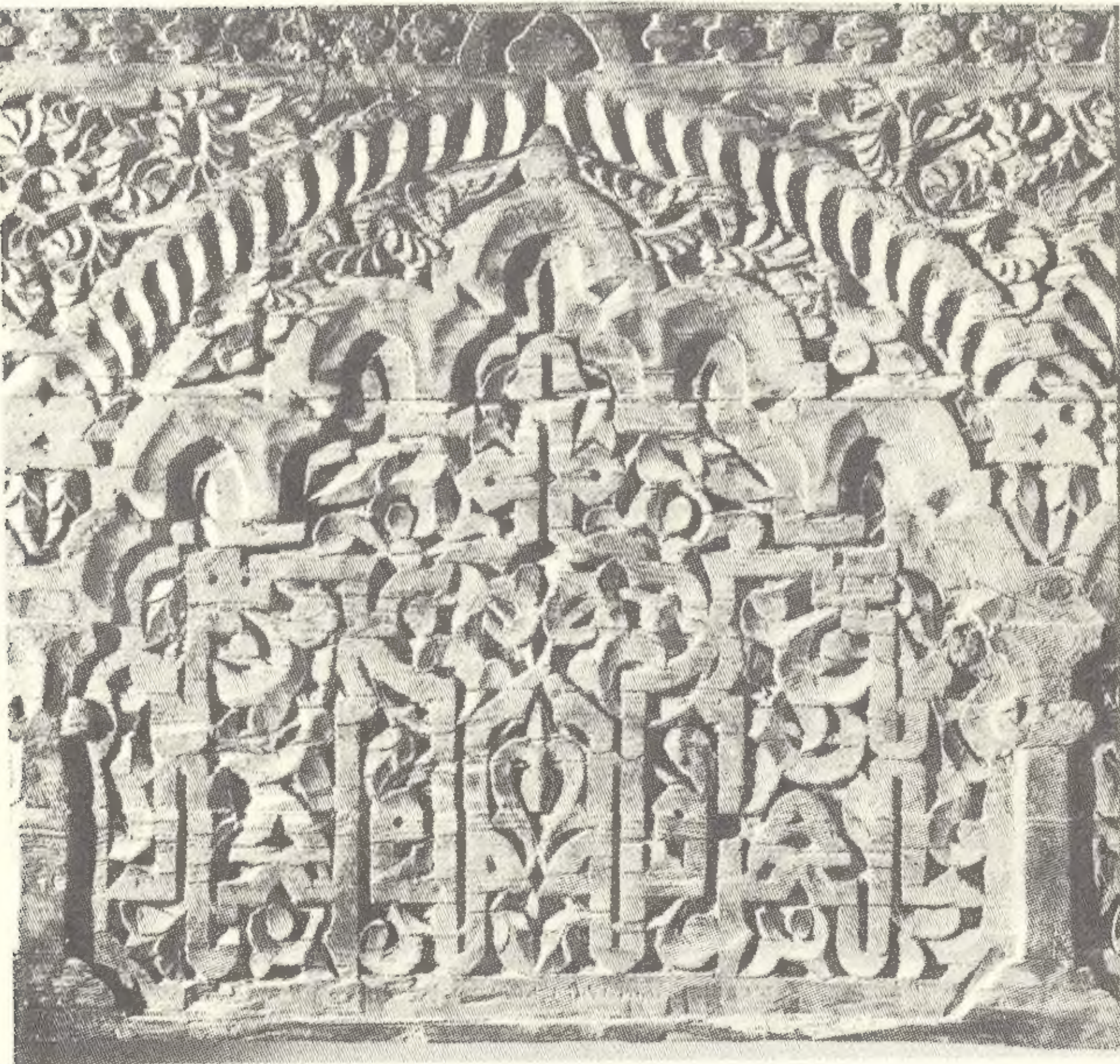
وقد رافق الخط ، تطور الحياة الحديثة ، منذ بداية هذا القرن ، حين بدأ الخطاطون - الفنانون يكتبون على الورق ، وبالمواد والاحبار المختلفة بشكل مستقل عن العمارة والكتب والادوات اليومية ، ولعبت هذه اللوحات المكتوبة دورا كبيرا ، لانها دخلت الى كل بيت من البيوت ، وقدمت الكلمات الماثورة ضمن لوحة مكتوبة تعلق على جدار بيت على نحو مستقل ، فأصبحت لوحة الخط تلعب نفس دور اللوحة الزيتية ، في الحضارة الغربية وتؤدي نفس الاهداف الفنية ، ويتفاعل معها المشاهد ، ويقرأ العبارات ، ويستمتع بما فيها من جمال ، وهكذا أصبحت هذه اللوحة تعكس نفس مفاهيم لوحة الحامل وما تملكه هذه اللوحة من مفاهيم ، وان في انفصالها هذا قد عزلت عما حولها من عناصر أخرى لا فنية ، وبدأت تقدم المضمون المستقل ، وتحقق الجمال والمتعة ، والتزين ، واسهم هذا في توطيد مفهوم لوحة في كل بيت ، فكانت تلك البداية الضرورية ، لوجود اللوحة الزيتية الحديثة بمفاهيمها ، والذي ارتبط بالتطور الاجتماعي والاقتصادي للوطن العربي .

وحين أخذ الفنان التشكيلي بالتيارات الحديثة ، والمناهج الفنية المختلفة ، وجد نفسه أمام اعمال لا تقل أهمية عن التجارب الفنية الاوربية ، بل وجد في تجارب الفنانين الاوربيين ما يحمل التجربة نفسها ، وما يقدم لنا الكتابة والخط .

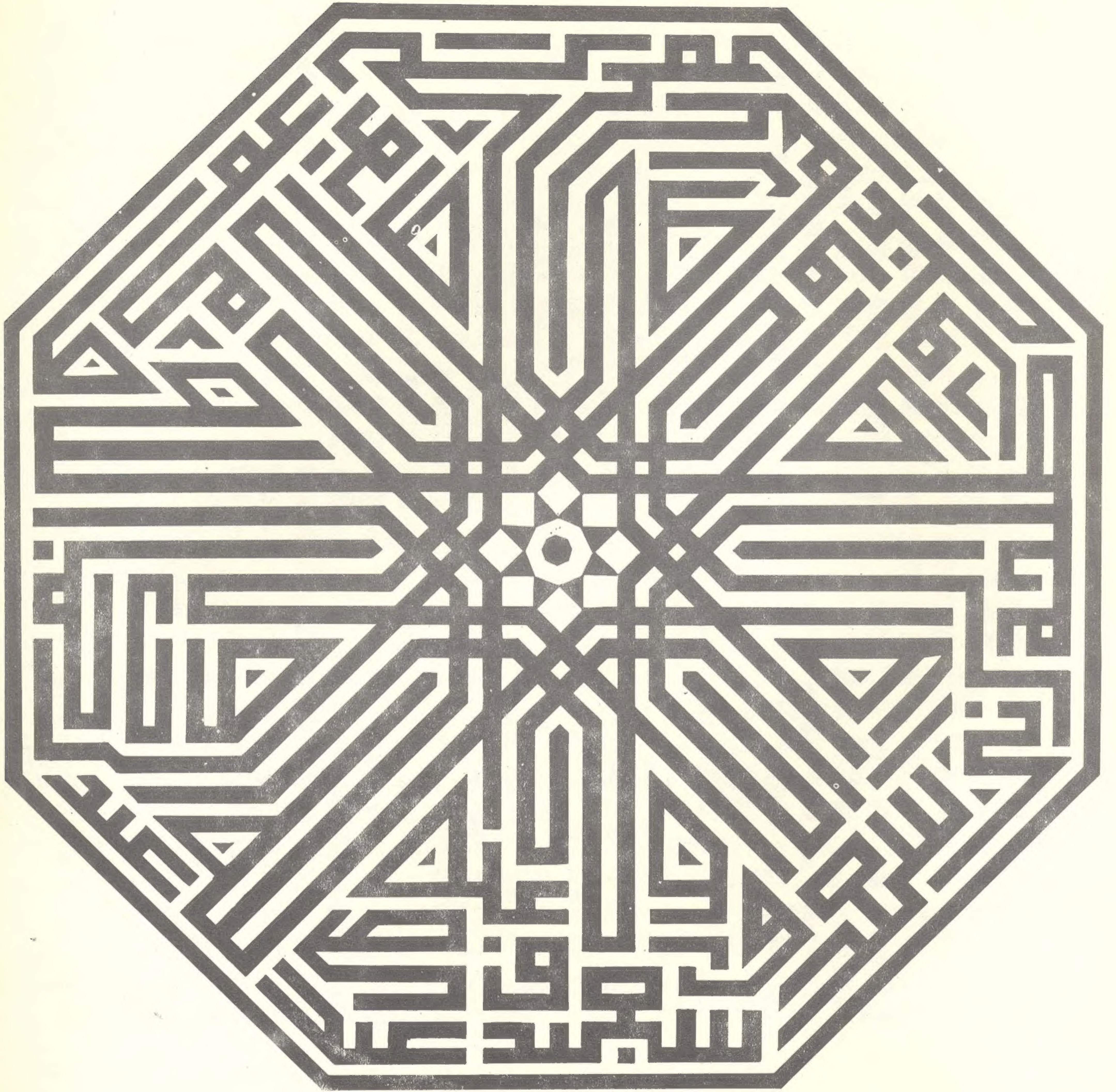
وهكذا بدأ الفنانون يلجأون الى الكتابة العربية ليدخلوها ضمن تجاربهم ، التي اخذت بالتقنيات



لا غالب إلا الله - بالخط الكوفي - قصر الحمراء



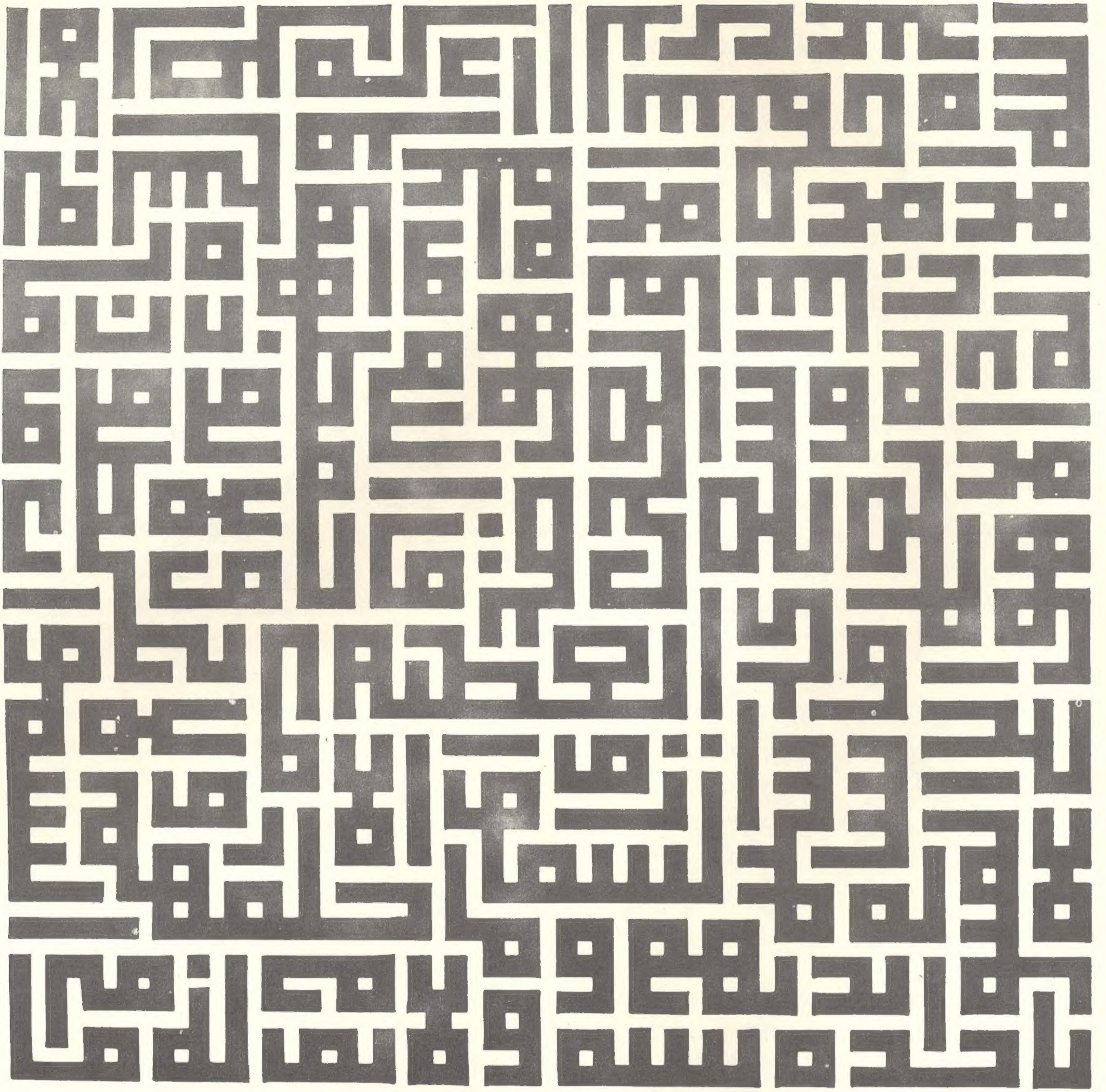
حضر خشب كلمة « العافية » القرن الرابع عشر ميلادي



خط كوفي هندسي - وحيد في القاهرة - القرن السابع عشر

الحديثة ، وبالموضوعات المعاصرة ، وتأكد هذا التعلق بالتراث العربي ، وبالخط والكتابة ، في فترات التحدي التي عاشها الوطن العربي وفي ظروف رد الفعل التي فرضها الاستعمار على الوطن العربي ، وفي ظروف تكون المفاهيم القومية العربية ، التي حتمت البحث عن الجذور العربية ، للتحرر من التبعية في السياسة والفكر ، وإيجاد البدائل ، والتي شملت الفن كمجال

إبداعي ، يؤكد الهوية المستقلة .
وإن من الواضح أن أكثر الفنانين الذين استخدموا الكتابة في اللوحة قد لجأوا إلى هذا الأسلوب تحت تأثير الحركات الحديثة في الفن التشكيلي التي أعطت للقيم التجريدية والتشكيلية أهمية كبيرة ، ولكن الفنان العربي استطاع أن يستخلص من التجارب العالمية ما هو مفيد له ، وسعى لتقديمه ، وعاد إلى تراثه



خط كوفي بالطابوق المطلي بالسيراميك - القاهرة .

نرى التجارب المختلفة المتقاربة فكريا ومضمونا والمتباعدة مكانا ، واصبح من الواضح ان الخط العربي يمثل مصدرا هاما من اغنى المصادر للفنان المعاصر ، وينبوعا غنيا من اكثر الينابيع اصالة .

ونستطيع ان نصنف هذه التجارب التي قدمها الفنانون التشكيليون العرب ضمن عدة تيارات هامة ، وفق المضمون الذي تحمله ، واسلوب التنفيذ ، وحسب مدى تأثرها بالتراث او رغبتها في الابتعاد عنه باتجاه المفاهيم التصويرية التجريدية المعاصرة .

يحاول ان يحيي بعض عناصره ، وتجاوز صراع الवाद والموروث ، وربط بينهما في تركيب ... ليقدّم فنا أصيلا له خصوصيته .

ولهذا أصبح الخط العربي وسيلة هامة من الوسائل التي تحسد وحدة الفن العربي ، ووحدة الفنانين العرب ... حين عادوا اليه ... والى تراثهم ليصبروا عن اصالتهم . وتوصلوا الى العديد من الاجوبة والتجارب التي كان الخط منطلقها الاساسي ، وشملت هذه التجارب اقطار الوطن العربي ، بحيث أصبحنا



طبق سيراميك مزين بالخط الكوفي - القرن العاشر

التعبيرية والشاعرية ، فاعدوا صياغتها بشتى الاشكال لتعكس اهدافهم الفنية .

ومنهم من قدم الحرف ضمن فراغ يسبح فيه ويتحرك ، او يثبت على السطح ، ومنهم من استفاد من القيم المعمارية للكتابة الهندسية ، او من المفاهيم الشاعرية فأدخلوها في علاقات متنوعة لا تحصى ، لبناء لوحة بالمعنى الحديث للكلمة .

ومن الواضح ان هؤلاء الفنانين ينقسمون الى اتجاهات حسب منطلقاتهم التجريدية او التعبيرية او الشاعرية ، او وفق رغباتهم في اعطاء لوحة تصبح الكتابة فيها هي المضمون نفسه ، دون المعاني التي تحملها وقد تكون للعبارات أهمية لا تقل عن التشكيل عند آخرين .

وهكذا ، يختلف كل فنان عن الآخر في مضمونه ، وفي مصادره ، في اعتماده على ماهو موروث او في ابتكاره لما هو حديث ، وتختلف الحدائة عند كل فنان حسب المضمون او الشكل الذي يقدمه ..

لهذا استخدم الفنان التشكيلي الكتابة العربية في اللوحة في اشكال مختلفة مضامين متنوعة ، حسب هذا الفنان واسلوبه ، وظهرت تجارب قدمت الخط العربي كما هو ، كتابة وفق انواع الخطوط ، لكن بالمواد الحديثة على القماش والخشب .

وقد تتداخل الكتابات مع بعض الزخارف او بعض الوجوه ، وهنا حافظ الفنان على قواعد الخط واصوله ، وقدم الكلمات التي تدل على مضمون معين له صلاته المباشرة مع الموضوع الذي يعالجه الفنان . وهناك من استخدم العبارات المكتوبة في اللوحة ، دون القواعد الخطية الموروثة، ولجأ الى الصياغة الحديثة للوحة مع الخطوط المرسله ، والصيغ المبتكرة ، هكذا وجدت لوحة فنية - تستخدم الخط بحرية كبيرة ، وبتكوينات جديدة .

وذهب اخرون الى ابعاد اعماق حين استخدموا الحرف العربي في اللوحة ، وعمدوا الى ابعادها عن المعاني التي تحملها ، وبحثوا عن القيم التجريدية

الخط

في

الفن التشكيلي العربي

خليل صفية

في الفن التشكيلي كما في الادب والمسرح بدأت تتكون جملة من الاتجاهات التي تسعى الى خلق خصوصيتها وتميزها عبر الجسور الواعية التي تربط ما هو معاصر بما هو تراثي ، وذلك من اجل الوصول الى شخصية فنية عربية ، والى هوية متميزة بارتباطها بتراثنا العربي ، وهذه الاتجاهات تلتقي حول قضية البحث في التراث ، لكن تتباين كإنجاز من حيث الرؤية ومنهج البحث واسلوب التعبير والمحتوى المعاصر ، وهذا لا يتم بصورة تلقائية ، وانما عبر حوار ومواجهة وبحث وتجريب، ومن هنا تبرز اهمية مختلف محاولات تأصيل العمل الفني في حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة . وعلى صعيد استخدام الخط العربي كلفة تشكيلية وتعبيرية ترجع المحاولات الاولى الى الاربعينات من هذا القرن ، وقد تطورت هذه التجارب عبر مختلف الاجيال والمراحل التي مرت بها هذه الحركة ، بحيث يمكن توزيعها على اتجاهات متنوعة جاءت نتيجة للبحوث والحلول التشكيلية للمشكلات التعبيرية والجمالية التي واجهت اصحاب هذه التجارب ، وفي مقدمتها مشكلة المعنى الادبي للعبارات المستخدمة والتي تحصر المتلقي ضمنها ، بحيث يرى محتوى العمل الفني في الدلالة الادبية للكلمة او الجملة المصورة والمحفورة والمنحوتة ، والمشكلة الرئيسية الاخرى تكمن في الخروج بالحرف العربي من اطاره الزخرفي والدخول به نطاق التصوير او النحت بالمعنى الحديث .

وهناك مشكلات أخرى واجهت التجارب الفنية التي عملت على استخدام العناصر الشخصية الى جانب العناصر الخطية التجريدية في عمل فني ، نرى

فيه الانسان بأسلوب واقعي ، ونرى فيه الكتابات والزخارف ، اي الواقع والتجريد ، والمشكلة هنا تكمن في التوفيق على صعيد تشكيلي وتعبيري بين عناصر متباينة في حضورها التصويري ، في اسلوب التعبير . اي استخدام اساليب متباينة في العمل الواحد استخداما لا يقود الى خرق وحدة العمل الفني ، فالمسألة ترتبط في قدرة الفنان على خلق الانسجام والتآلف بين العناصر المتباينة ، واقناعنا بإمكانية حياتها من جديد ، الخط العربي « العنصر التجريدي » مع الشكل الواقعي « العنصر التشخيصي » ، وتلك مسألة قد لا تبدو مقنعة في الواقع ، لكنها مقنعة في العمل الفني الذي يعني بالضرورة صورة جديدة للواقع وبمعنى آخر نقول : « عالم العمل الفني وأصالة الفنان تتكشف أساسا في خلق هذا العالم وقدرته على اقناعنا بأنه عالمنا ، عالم سبق أن عشناه أو نعيشه أو نطمح أن نعيش فيه » .

تري ما الذي يعنيننا من دراستنا « الخط في الفن العربي المعاصر » ؟ هل نريد الاحاطة بكل ما ظهر من تجارب « اصيلة » و « هشة » ؟ وهل الاصالة حكرا على استخدام الخط العربي ؟ هل كل من استخدم الخط في اعماله ملك الهوية الفنية العربية ؟ ام ان المسألة ابعد من ذلك وترتبط في القدرة على التعبير عن واقعنا بمختلف جوانبه الاجتماعية والسياسية عبر استخدام هذه اللغة التراثية ؟ وهنا لابد من التنويه بنفسية على غاية في الاهمية ، وهي : ان الاصالة ليست مسألة شكلانية ، أي لا ترتبط فقط باستخدام العناصر المحلية ، او اساليب التعبير المستمدة من التراث ، لكن ترتبط ايضا بالمحتوى الفني ، بالمضامين التي يقدمها الفنان ومدى علاقتها بالواقع مرورا بوجهة نظره ورؤيته ، ولعل البحث في هذه القضية يقود في النتيجة الى الكشف عن تجارب تنشد الاتصال بالواقع بما تعالجه من جوانب مادية ، واخرى تهرب منه الى عوالم مثالية روحانية ، لذلك كله لن تكون معالجتنا النقدية حكرا على كيفية استخدام الخط العربي من حانه الجمالي الشكلي فحسب ، بل سنعمل على البحث في الجانب التعبيري ، وستكشف لنا المشكلات والحلول الالفة الذكر في تناولنا لنماذج شكل اتجاهات متنوعة ، ومثل تجارب مختلف الاجيال في حركتنا الفنية العربية المعاصرة .

مد الاربعين من هذا الفن ، والى مطلع الثمانينات ، ظهرت على الساحة الشكيلية العربية بحارب عديدة ، ومحاولات متنوعة ، لفنانين رواد وشاب يذكر منهم ، « جميل حمودي - محمود حماد - شاكر حسن آل سعيد - مديحة عمر - قيسه الشيخ نوري - ادهم اسماعيل - حامد عبد الله - سامي رافع - عبد القدر اربلوط - محمد حجي - طبعة التحاني - رافع الصصري - كمال سراج - صياء العراوي - محمد طه حنين - احمد فؤاد سليم - يوسف سعد - حسبي ماضي - رفيق اللحام - سيمان منصور - كمال بلاطة - مكي السعودي - عبد الحى مسلم - محمد عزم - محمد حمون - احمد شرر - ابراهيم الصلحي - محمد شمس - محمد المليحي - حامد ندا - نجا مهداوي .. وغيرهم » وهذه الحارب على اختلافها وتنوعها وتناوبها تغتفر من أبرز التجارب التي ساهمت في تكوين مختلف اتجاهات استخدام الخط في الفن العربي المعاصر .

« جميل حمودي »

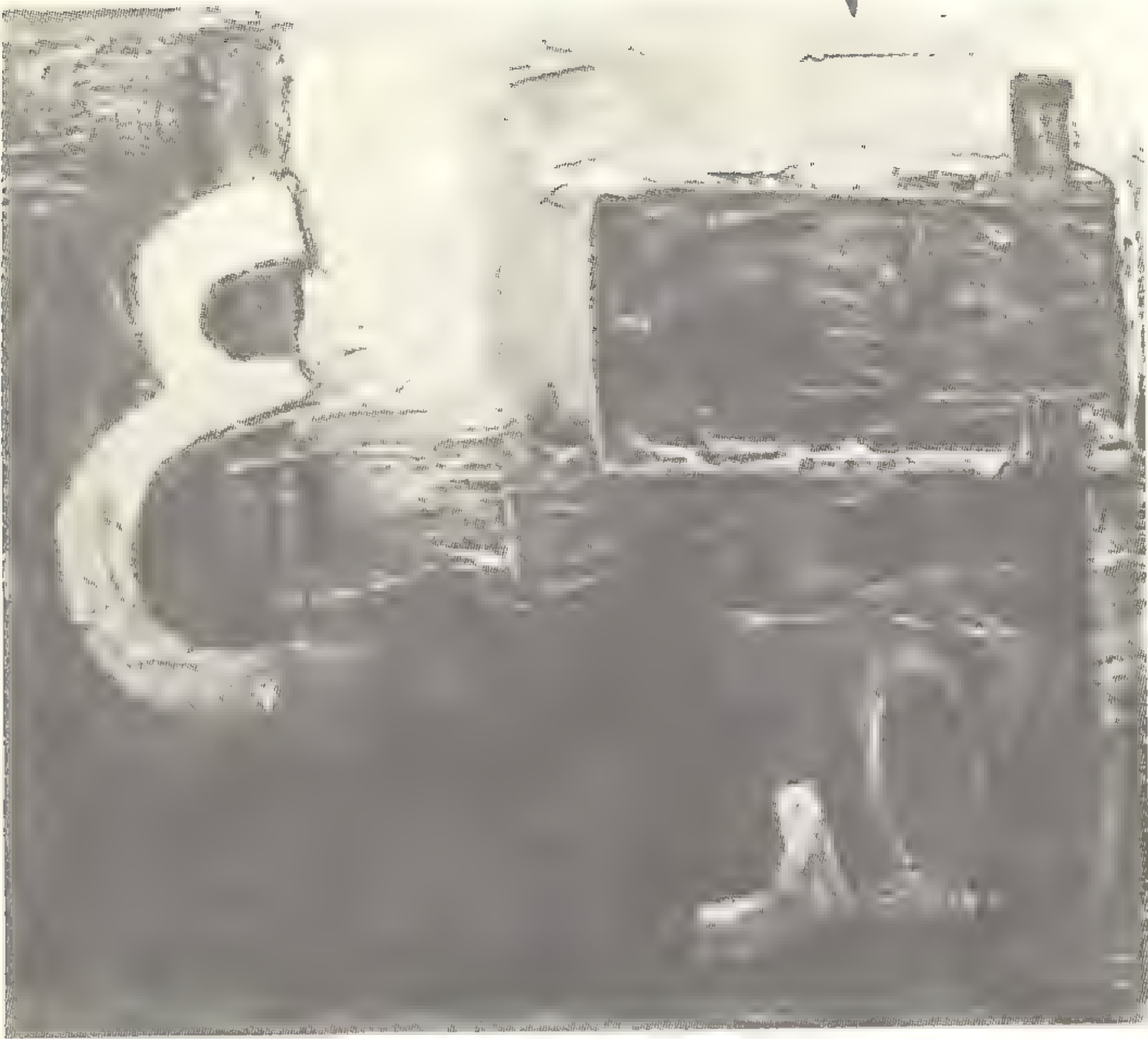
هو واحد من الفنانين الرواد الذين عاشوا معاناة الاستلاب العربي بمختلف شكله الثقافي والفنية . حيث مارس في بداياته الانطاعية واسعيره واسيرئاله تحت تأثير الثقافة العربية من جهة . واحتكاكه بفنانين



خط - جدم عبد الله - حسن حمون



لحسن ، لوحة للفنان « حامد عبد الله »



تمنصاع شعري على بابكم للفنان : محمود حماد



« الله » لوحة للفنان حسين ماضي

الاجانب الذين عاشوا في الوطن العربي في سنوات الاحتلال ، وفي نهاية الاربعينات سافر الى فرنسا حيث عاش في باريس قرابة عشرين عاما ، وهناك في الغربة استيقظ تراثه الكامن في داخله ، وكانت بداية الولادة الفنية الجديدة نتيجة جولاته في المتاحف ومعايشته الآثار والمخطوطات الفنية العربية ، : « في باريس شعرت بالضيق .. شعرت أنني أشبه بمرضى .. ذلك لاحساسي بفقدان شيء مهم في حياتي ذات مرة ذهبت الى المكتبة الوطنية في باريس احاول الاطلاع على المخطوطات العربية .. امام هذه الكنوز الهائلة شعرت فجأة انه بإمكانني الرجوع الى الاصل هربا من هذا الضيق الذي كنت أحس به .. اكتشفت امام عناوين تلك المخطوطات ، والحروف التي ملأت صفحاتها ، ان هذا العنصر « الخط العربي » هو وحده كاف لخلق القيم التشكيلية التي يبحث عنها الفنان ، وباستطاعتها أكثر من غيرها أن تعطي الفنان المضمون والشكل في وقت واحد ، وهما العنصران اللذان يؤلفان التوازن في كل قطعة فنية ، ومثل المحموم الذي لايعي الا اللحظة الحاسمة التي يمر بها ، بدأت احاول اعطاء الحرف العربي قيمة تشكيلية جديدة تتضمن عدة أشياء ، الشعور بأنني متصل بعنصر حضاري يخصني ويمس ذاتي ، ان هذا الحرف له القابلية لتشكيل شكل فني يقربني من التعبير المجرد ، ان هذا الحرف بالمعنى الذي يحتويه سهل علي ، واوحى لي خلق التناغم اللوني الذي يزيد في قوة التعبير ، ويعمق الصلة بين اجزاء اللوحة » .

وحول المشكلة التي واجهته قال : « لكنني كنت امام امرين ، فالخط ، وهو عنصر تشكيلي مجرد في حد ذاته ، له ايضا مواصفات حضارية ، وتاريخية ، وثقافية مختلفة ، لا يمكنني اهمالها او تناسيها وانا اخلق ، ولذلك كان علي ان ادرس واتعمق في الدرس ، في الوقت الذي انتج فيه ، وكان لأساليب الفنون الاسلامية النصيب الاوفر من اهتمامي ، دون ان انسى ان من واجبي ان اقرب انتاجي الى الذوق المعاصر الذي ينشد البساطة ، والجمال ، والتناسق ، وبنفس الوقت الذي انشد فيه المضمون المتكامل الذي يتصل بالحياة . » . الا ان الحياة التي ارادها « جميل حمودي » في تلك المرحلة ليست الواقع من جانبه المادي ، بل الواقع من منظور مثالي ، روحاني ، وهذا ما دفعه الى الاهتمام بالجمالية المجردة من المستوى الانساني الواقعي ، وحول هذه القضية قال : « انا بدأت حياتي متدينا جدا ، وفي طفولتي قضيت الليالي وانا اصلي ، واقتربت من المفهوم العميق للدين ، وللقيم الروحية ، بواسطة فني حين اصبحت عنصر التجريد فيه هو الغالب ، والواقع ان العواطف الدينية

عندي هي التي كانت وماتزال تدفع بأشكالي الفنية الى التجريد ، ان الفن أشبه بالعبادة ، هو عندي نوع من الصلاة ، والتجريد بالنسبة لي لا يكمن في المظهر وإنما في الجوهر . « لكن ماذا عن انجازاته ، ومدى توافقها مع الآراء التي طرحها ؟

ثمة توافق بين هذه الآراء كأفكار وخلفية ثقافية معينة وبين العمل الفني كإنجاز ، لكن ثمة تنوع في استخدامات الخط العربي ، ولعل هذا التنوع يعود الى محاولاته المختلفة ترجمة تصوره الذهني ومضامينه ترجمة يقتنع ويقنعنا بها ، والشيء البارز في محاولاته يكمن في تجريده الكتابة العربية من معناها الادبي من جهة ، واستخدامها كمساحات تصوير لا زخرفة من جهة أخرى ، الا ان هذه المسألة التي تبدو مادية في مظهرها ، تحققت أخيراً كإنجاز تشكيلي بقيم مثالية سنراها في تجارب أخرى تختلف مع تجربته في أشكال التعبير وتتفق معها في القيم التي تطرحها .

« شاكر حسن آل سعيد »

مثلت المرحلة الاولى من تجربة « شاكر » الفنية والتي تعود الى الاربعينات ، البداية الواقعية التعبيرية المتميزة بمضامينها الاجتماعية والسياسية ، فقد انطلق من الناس في حياتهم اليومية ، العمال والفلاحين مؤكدا همومهم ومشكلاتهم الانسانية ، ثم توجه الى القصص الشعبية في تراثنا العربي والى الجماليات الفولكلورية المتمثلة في الصناعات الشعبية ، الا انه تحول فيما بعد تحولا جذريا شمل أسلوب التعبير والمضامين والرؤية ، مما دفع بعض النقاد الذين عاصروه الى اعادة النظر في تقييمهم لمرحلته الواقعية ، ذلك ان « شاكر » كان يفكر على شكل مغاير لما طرحه في البداية في فنه من قضايا اجتماعية ، فقد خلق في مثاليته بعيدا عن الواقع الذي بدأ منه ، وهو ابن الريف القادم الى المدينة ، وقد تم تحوله من معالجة واقع مادي معالجة واقعية الى معالجة حالة ذاتية صوفية معالجة جمالية مثالية ، وذلك مع بداية توجهه الى الخط العربي واستخدامه استخداما جماليا شكليا وان بعض اللوحات التي عمل من خلالها على طرح مضامين قومية ذات صلة بتاريخنا وحاضرنا العربي ظلت معدودة بالنسبة لتجربته الطويلة ، وعشرات اللوحات التي ابتعد فيها عن أي مضمون اجتماعي أو سياسي .

لقد أراد الجانب الجمالي غير هذه التجربة الطويلة في معالجة الخط العربي والوصول بهذا الجانب الى نوع من المثالية ، دخل في مرحلته الراهنة حدود الصوفية ، وذلك تحت تأثير أفكار روحانية شغلت حياته وفنه ، وهذا ما اشار اليه الناقد جبرا ابراهيم



« بسم الله الرحمن الرحيم » لوحة للفنان محمد حجي



كتابات تستوحى الخط لادلالة لها .. عبد القادر أرناؤوط



كتابات أقرب إلى النحت : محمد الشعراوي

وفي الجانب الثاني الذي يتمثل في الصيغة العقلانية والتحليل الهندسي ، يبتعد في الخط عن الشكل العفوي الذي نكتب به ، ويعمل على تحويل الحروف هندسيا بحيث يصل في بعض الاعمال الى صياغة المساحة القريبة من الكتلة ، وفي اعمال اخرى يؤكد على كثافة اللون ودسامته ويفرشه على السطح بحس النحات لا المصور فقط ، وفي ذلك محاولة لتجسيد المعنى تشكليا لا ادبيا .

« استخدمت الحرف أو الكلمة لان الحرف يعني اساسا الحركة أو التحريك ، وهذا يفهم من القرآن الكريم ، ولان الكلمة المقصود بها الكلمة المنطوقة ذات فعالية ، ولها دوي في الفراغ ، فالانسان يتدخل بالحياة لكي يحدد موقفه ، وفي الاخبار القديمة ، الكلمة تعني تحديد طبيعة الشيء الذي يخلق من مياه ، فالمسيح مثله كمثل آدم خلق من تراب ثم قال الله سبحانه وتعالى للشيء « كن فيكون » ان المسيح هو كلمة الله القاها الى مريم ، وان دراستي لكل الاساطير القديمة لها ضلع في اعمال الفينة ، وقد امتنعت عن تصوير الاشخاص بعد ابتعادي عن مصر حيث لم يبق لي سوى الكلمة ، اي اللفظ ، انني استخدم الخط التلقائي

جبرا ... حين قال : « لقد انصرف شاكر حسن آل سعيد الى صوفية مؤقتة يخضع لها رسوبه التجريدية ، فالعنف قد تلاشى في صورته الاخيرة ، وحل محلها تأمل وثيد يقول عنه - شاكر - انه تأمله في جلال الله .. اذ تتلاشى الذات في الذات العليا . »

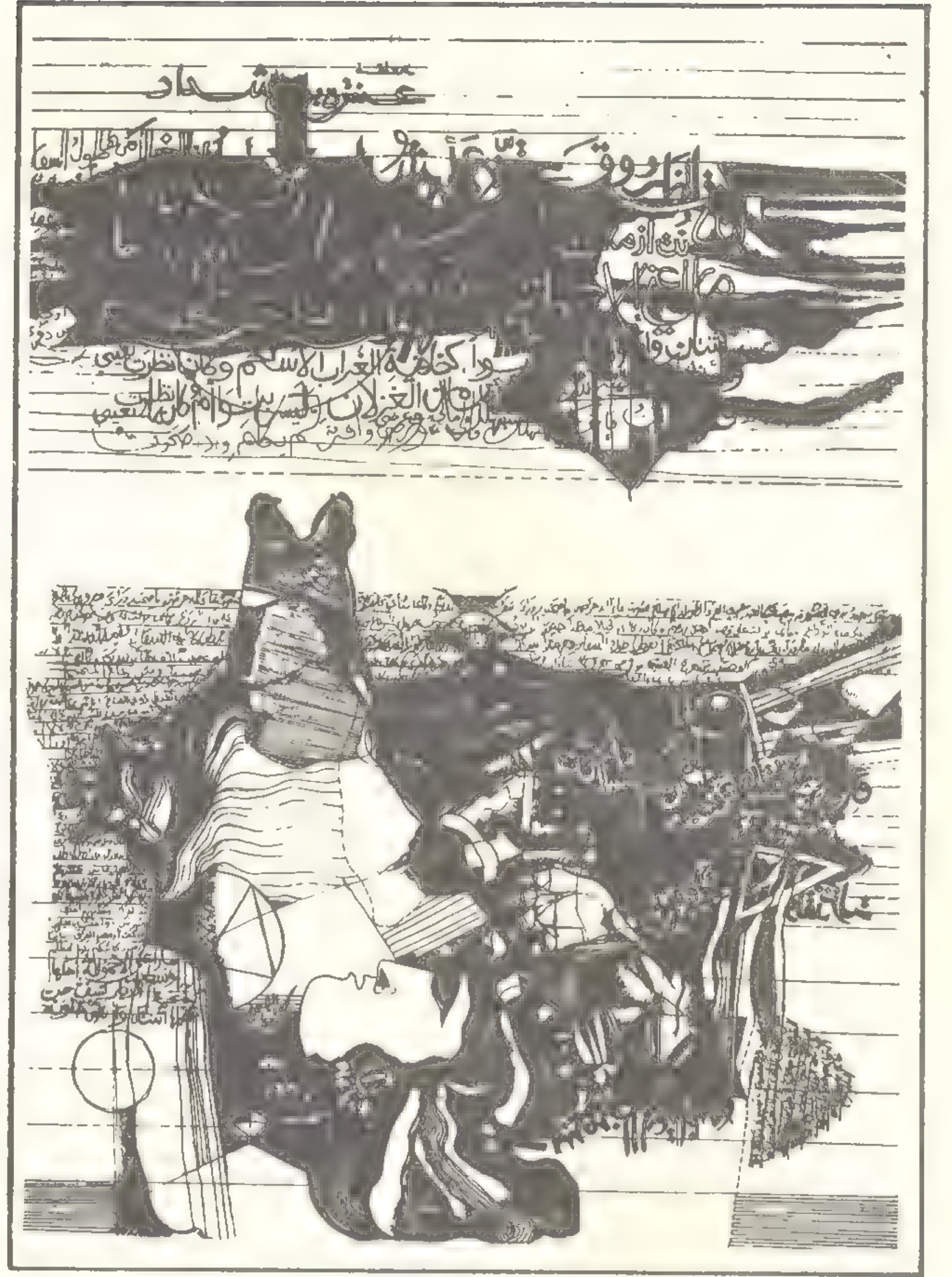
ترى ماذا عن محاولاته ترجمة ذلك العالم الذاتي الصوفي ترجمة فنية ابداعية ؟ تتشكل اللوحة عند « شاكر » من سطح لوني يلغي البعد الثالث ، وعلى هذا السطح الذي يشكل الخلفية يبني حروفه وكلماته المجردة من المعنى الادبي ، وعلى نحو عفوي تعبيري يتسم بالتلقائية ، تماما كما نكتب ، وضمن هذه المعالجة تطورت اعماله على صعيد تقني وشكلاني ، حيث وصل الى خلق تأثيرات لونية وضوئية متنوعة في السطح « الخلفية » ، متنافرة ، تارة ، ومتألفة تارة اخرى ، وهذه الخاصية تنسحب على الحوار الشكلي العفوي للكتابة المرسومة بتلقائية على سطح متنوع للجماليات ، وقد استمد هذه المعالجة من الكتابات العفوية على جدران المنازل ، وهكذا كان تطوره « تقنيا - جماليا - شكلانيا - » مع التأكيد على ترجمة الاحاسيس والعواطف الذاتية ترجمة مثالية .

« حامد عبد الله »

وهو - ايضا - احد الرواد الذين ساهموا في وضع اللبنة الاولى للحركة الفنية العربية في الثلاثينات ، وكفيره من رواد تلك المرحلة ، بحث في تقنيات واساليب متنوعة ، ثم سافر ليعيش متنقلا في المدن الاوربية والاسيوية والامريكية ، ليتابع مسيرته الفنية ، حيث اقام وشارك - على حد تعبيره - في أكثر من « مائة » معرض فردي وجماعي ، في « باريس » و « كوبنهاجن » و « سيلان » و « نيويورك » و « طوكيو » وقام بتأسيس جماعة « الفنان المجهول » ، ودفعته الغربة الى العودة الى تراثه ، واعطته هذه الحياة ثقة لامتناهية بالتراث العربي الذي كان يعني بالنسبة له الخلفية الحضارية التي تشكل لفنه المعين الذي لا ينضب ، ووجد في الخط العربي ضالته ، فاستخدمه بطريقة متميزة ، تؤكد امكانياته التصويرية والايحائية الهائلة ، من خلال المعالجة العقلانية الواعية ، واستشفاف الحركة التي تتميز بها حروفنا العربية ، وتوظيفها تشكليا جماليا او تعبيرا ، وقد توزعت استخداماته الحروفية على جانبين ، الاول ، عضوي عفوي ، والثاني هندسي عقلاني ، وفي لوحة « الصهيونية مقهورة » - على سبيل المثال - التي تمثل الجانب الاول يحافظ على المعنى الادبي للكتابة ، ويعمل على اعطاء العناصر الاخرى « اللون - الحركة - المساحة » اكثر من قيمتها الجمالية ، حيث يدخل بها نطاق القيم الرمزية والتعبيرية

العربي كعنصر تشكيلي وتعبيري . ورغم ان بداياته الفنية تعود الى الثلاثينات من هذا القرن ، فان اقتحامه الخط العربي كان في العام ١٩٦٣ . العام الذي شهد تحولا كبيرا في اسلوب التعبير . والعناصر التشكيلية المستخدمة . فإثر تجربته التعبيرية التي عرفت بمرحلة « حوران » - مجموعة لوحات مستمدة من حياة الفلاحين في قرى حوران - انتقل الى الخط العربي لبحث في امكانية استخدامه كلفة فنية . كمفردات أولية لأعماله . ومنذ تلك الفترة الى يومنا هذا ، عالج « حماد » عشرات الاعمال الفنية . ومرت هذه التجربة بمراحل متنوعة واستخدمات مختلفة للخط العربي ، فقد أراد « العفوية » في التعبير عفوية وتلقائية وبساطة تصوير الكلمة كما نكتبها في حياتنا اليومية دون تجويد أو زخرفة . ومع استمرارية البحث والمعالجة والتجريب اقترب من الصيغ التجريدية تحت تأثير تفكيره التشكيلي في ضرورة العمل بعقلانية ، وأخيرا حقق المعادلة الصعبة بين « العفوية » و « العقلانية » ، ووجد في القيم التحويرية والوظائف اللونية التعبيرية المجال الواسع للخلاص من الجانب الأدبي ، من جهة ، والوصول الى اشكال متميزة مستمدة من الكتابة ، من جهة أخرى ، نقول مستمدة لأن الفنان وصل في تحويره وتبسيطه ومعالجته الخاصة للعناصر الحروفية الى اشكال تجريدية « هندسية » و « عضوية » ، لا نرى فيها صور الحروف والكلمات ، بل نرى فيها حركات الحروف على السطح اللوني . وهكذا حقق الجانب الجمالي والتعبيري من خلال اللون وحركة الكتابة والمساحة والبقعة ، وعبر هذه الخصائص تناول مختلف الموضوعات القومية وعكس الأفكار التي اراد ترجمتها ابداعيا .

حول هذه التجربة واستخدماته للخط العربي قال في حوار معه : « استخدامي للكتابة العربية لا علاقة له بما تعنيه العبارة أو الكلمة ، لأنني أريد من الكتابة الشكل التصويري والبناء التشكيلي لصورة الحرف والكلمة ، ويمكن تشبيه ذلك بما يأخذه الفنان من الواقع عندما يصور طبيعة صامتة ، فالذي يعنيه هنا ، هو الشكل ، هو بناء التفاحة ، استدارتها ، علاقتها مع الأشكال المجاورة ، لذلك وجدت في الكلمات التي تفتح بها السور وهي من أقدم أشكال التجريد في اللغة عنصرا يمكن استخدامه بعيدا عن الدلالات الأدبية ، لكنني انطلق من تقدير ومحبة لهذه اللغة التي جسدت وحدة الامة العربية ، واعتمادا في أعمالي على اتخاذ الكتابة العربية منطلقا للصياغة الفنية هو أمر طبيعي ، وأنا في الواقع لا أكتب ، وإنما أدع حركة الكتابة تسيّر يدي بعفوية مطلقة ، والكتابة أكثر أنواع الرسم عفوية وخصوصية ، بعد ان أصبحت جزءا لا يتجزأ من



معلمة عنتره .. كتابة ورسم : صنياء العزاوي

غير المجود فكل كتابة رسم وكل رسم كتابة ، وهذه الكتابة لابد أن تكون تلقائية غير مجودة ، لكي توازي نبرة المتكلم وتشف عن الشعور الحقيقي للفنان ، وخط اليد المقصود هنا هو لمسة الفنان لسطح اللوحة فلمسة الفرشاة هي الكتابة التلقائية وهي قائل حركته في الفضاء ، بمعنى كتابته الطبيعية مجسدة على الفراغ .

الكتابة العربية لها صفة الاطراد أو الزحف من اليمين الى اليسار بخلاف الكتابات الاخرى ، كما ان لها أيضا قدرة على الامتداد في أي اتجاه والى أي مدى ، فحرف (الياء) مثلا يمكن أن يمتد على مساحات كبيرة ، هذه الكتابة وهذه اللغة هي التي استخدمها ، وهي تحمل نبرتي الخاصة ، وأنا استخدم الكتابة كهيكل عظمي لبناء العمل الفني ، وبهذه الطريقة لا تكون هناك فرصة للتفكير المسبق » .

((محمود حماد))

تمثل انجازات « محمود حماد » الفنية واحدة من التجارب المتميزة والرائدة في مجال استخدام الخط

البحر

احمد شبرين : لعب تجريدي بالخط

الصحراء

تخييلات في الصحراء - مسعودي الكعبي

شخصية الانسان ، ولكن هذه العفوية تخضع عندي
اثناء الانجاز لتأمل ومحاكمة لكي تصل الى علاقات
هندسية واضحة ، الخلاصة انا ابدا بالعفوية وانهي
العمل بعقلانية محسوبة . »

« محمد حجي »

ان عملية البحث في استخدامات « محمد حجي »
الكتابة العربية تحتاج الى كثير من التأمل ، والى
الاحاطة بالخلفية الثقافية والفكرية لهذا البحث ، ذلك
لأننا امام محاولة فريدة من نوعها على صعيد التجارب
الفنية المعاصرة المعنية بالتراث ، محاولة تسعى الى
ترجمة تراثنا الفني العربي الاسلامي ترجمة معاصرة ،
وهي مزيج من الواقعية والمثالية ، المادية والروحانية ،
فيها ما هو واقع موضوعي ، وما هو ذاتي صوفي ، وهي
اخيرا محاولة تعمل على تكثيف رحلة الحضارة العربية
الاسلامية من جوانبها المتنوعة ، لذلك كله نرى في
اعماله ما يميزه عن غيره من اصحاب النظرة المثالية من
جانب ، والمادية من جانب آخر ، وهذا الشيء وتقيضه
هو ما يدفع الى القول بأن أعماله الاخيرة ضمن هذا
المنحى تبقى في مجال التجريب والبحث ، رغم امكانية
القبض على خصائص تشكيلية وتعبيرية تحقق لتجربته
تميزها .

لقد تناول « محمد حجي » المعنى الأدبي والفكري
للجمل وعمل على تجسيد هذا المعنى بلغة التصوير
المستمدة من حركات الحروف ، وقد وصل في هذا
التجسيد التصويري للمعنى الى أعمال نرى فيها
العنصر الواقعي والرمزي والتعبيري ، وتحولت الحروف
في بعض الأعمال الى اشكال واقعية نحس بإنسانيتها ،
وفي أعمال أخرى نطل على عوالم سريالية ورمزية
وبدائية يلعب الضوء فيها دورا بارزا في التعبير الفني .
هو في ذلك يعود بالكلمات الى أصولها الأولى التصويرية ،
ويخرجها إخراجا جديدا يعتمد على حسه التصويري
الحديث ، وإصراره على استخدام مختلف الرموز الى
جانب عناصره الحروفية ، ومن خلال هذه المعالجات
وصل الى عالم تشكل من علاقات مادية ومثالية في آن
واحد ، وذلك رغم وحدة المظهر التصويري والأسلوب
التعبيري .

« حسين ماضي »

ان ما حدث للفنان (حسين ماضي) وغيره من
الفنانين العرب الذين اقاموا لفترة في العواصم
الاوربية ، ووجدوا في تراثهم الفني العربي خلاصهم من
الاستلاب والغربة ، وما أثارت أعمالهم من اعجاب

يؤكد حقيقة استيقاظ تراث الفنان في غربته ، أي حين يكون مستلبا ومحاصرا بثقافة غريبة عنه ، فقد اتجه « حسين ماضي » حين عاش في روما الى الخط العربي كعنصر تراثي له حضوره المستمر في حياتنا العربية المعاصرة ، وقام بحوار جميل بين العناصر الواقعية التي عمل على تبسيطها الى حدود التجريد وبين عناصره الحروفية التراثية التي جردها من معناها الأدبي وعالجها معالجة تجريدية تعبيرية ، أحيانا ، وتجريدية شاعرية غنائية ، تارة أخرى ، وذلك بما يتلاءم مع محتوى العمل الفني ، مؤكدا على الإيقاع الموسيقي لحركة الكتابة والخطوط ، والتناغم اللوني للأشكال الجديدة المستمدة من العناصر الحروفية والواقعية .

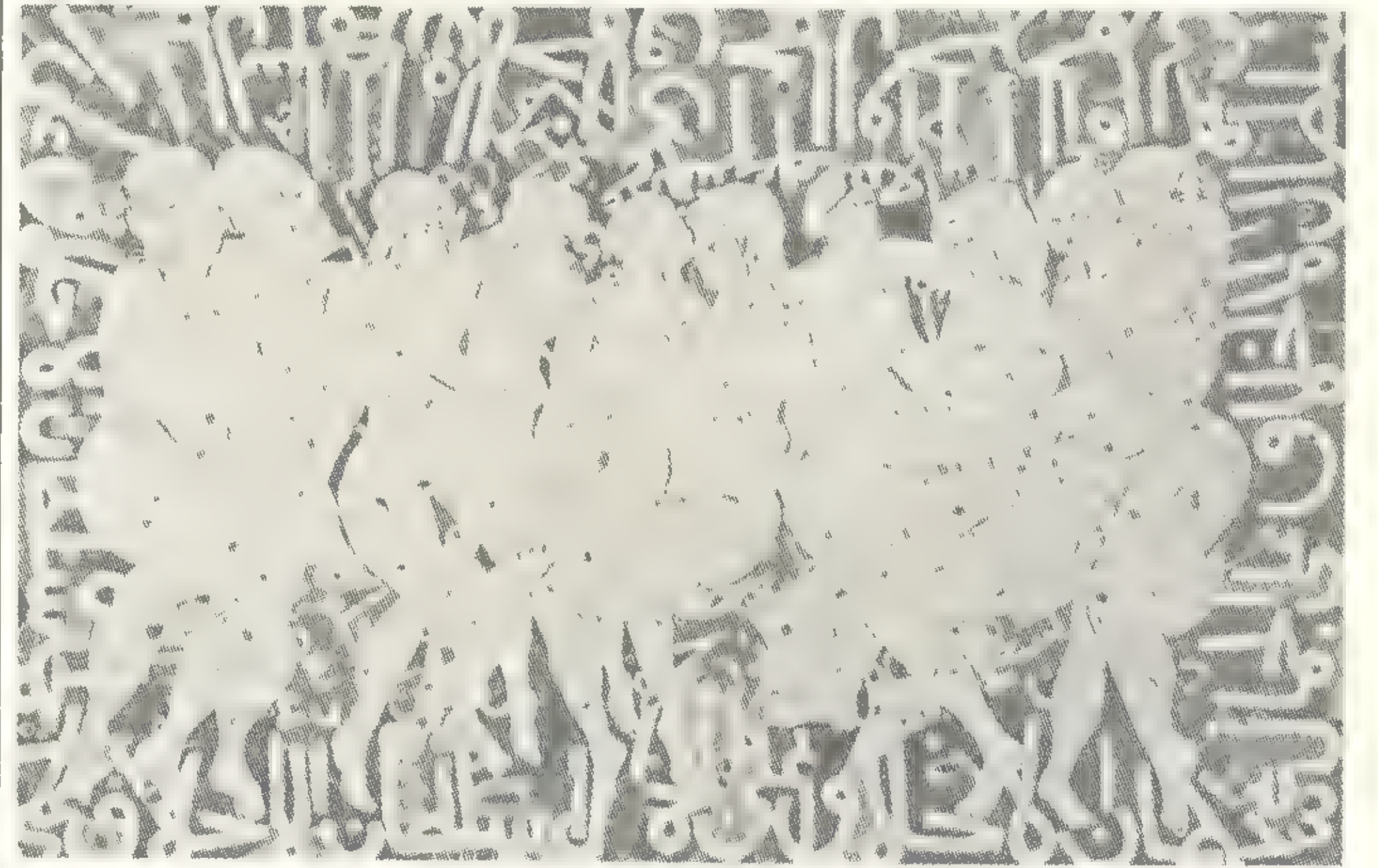
« عبد القادر أرناؤوط »

ما أشق الدخول الى عالم « عبد القادر أرناؤوط » التشكيلي ، وما أجمل الحياة فيه ، عالم تكونت عناصره من تراكمات جمالية تنم عن رهافة في الحس الداخلي ، وهو ليس بمعزل عن طبيعة الشرق وأسراره الكامنة في فنه ، عالم انساني بعلاقاته التشكيلية التجريدية ، هندسي بعناصره الحروفية والزخرفية ومساحاته اللونية التصويرية ، فيه من الروحانية بقدر ما فيه من الواقع ، عالم تشع ألوانه بالضوء الذي يفمر الوجود ... عالم نحسه كواقع ولا نستطيع السكنى فيه ، و « عبد القادر » وحده القادر على التوحد فيه بصوفية أسرة ، لأنه ينبض من ذاته .

عناصره الزخرفية والحروفية تعيش بسعادة داخل أشكال الهندسية « مربع - دائرة - مثلث ... الخ » ومن تصادم أو تصارع الأشكال الهندسية المتنوعة الجماليات « زوايا حادة لمربع دسم اللون - أقواس لينة حانية لدائرة لا نهائية الحركة » يشع الضوء ويشرق حاملا معه الأحاسيس الانسانية لا الموضوعات المباشرة ، هو في ذلك ينقلنا عبر هذه العناصر الى حالة انسانية لها حضورها في الواقع ، لا الى موضوع معين يرتبط بزمان ومكان ، والسمة التشكيلية ذات الوظيفة التعبيرية ، والتي أصبحت من صلب أعماله تكمن في صياغته للضوء ، للنور الذي ينبعث من الخطوط ، والألوان ، والعناصر الهندسية ، وحين أثرنا هذه المسألة التشكيلية الجمالية التعبيرية الرمزية ، قال لنا : « في البداية طرحت النور من وجهة نظر مادية ، وهذا له علاقة بالواقع ، وبعد انجاز عدة لوحات بدأت أشعر بالوظيفة الروحية للنور ، ودون تشبيه كنت أحس بنوع من الاشراق كالصوفيين ، اما الكتابة فهي عبارة عن أشكال احرف أكثر مما هي كتابة لها معنى ، لأن عقليتنا ادبية ، واذا حاولنا طرح أشياء



لوحتان من وحي الحرف، العربي : أحمد فؤاد سليم .



العام الدولي للمرأة - د . يوسف سيده



حميس ستحاته - لعز عزي .



وجيه نحلة واسلوب آخر في الخط



لها معنى فالمشاهد سيترك اللون والخط والتكوين ويفكر بالمعنى الأدبي للكتابة المطروحة في اللوحة ، ومن أجل هذا أحاول ألا أصور كلمات لها معنى وهذا كان يعذبني أكثر من أن أضع في اللوحة كتابة لها معنى . »

« محمد الشعراوي »

لقد خرج الخزف في عصرنا الراهن عن نطاق استخداماته النفعية كأداة للاستعمال اليومي ، ودخل مجال التعبير الفني عبر معالجات ومفاهيم جديدة ليست بمعزل عن النحت . واستثناء بعض الأعمال التعبيرية ، فإن الحضور القديم لهذه التقنية ظل حكرا على الجوانب التزيينية والتطبيقية ، وثمة تجارب عربية معاصرة عالجت الخزف معالجة تعبيرية متجاوزة الجانب النفعي « الأدوات » ، وهذه المعالجة هي ما نطلق عليها « الخزف النحتي » ، وقد أعطت هذه التجارب للنحت قيمة جديدة مستمدة من خصوصية الطين والزجاج والألوان المستخدمة ، وتمثل تجربة الفنان (محمد الشعراوي) واحدة من التجارب الرائدة في هذا المجال ، وما يعيننا في تجربته هو استخدامه الكتابة العربية كعناصر خزفية نحتية معمارية ، ذلك أن أعماله الخزفية المستمدة من الخط العربي قد تشكلت عبر مفاهيم نحتية ، وقيم معمارية . ليست بمعزل عن روح العصر وجمالياته وأساليبه الحديثة ، فقد نقل الخط من استخدامه كسطح في اللوحة الى كتلة خزفية نحتية ، ووجد في الفراغ الذي تشكله بعض الحروف مجالا لخلق أعمال نحتية بنائية حديثة ، ومتنوعة الجماليات والقيم التعبيرية ، والشئ الهام بالنسبة لنا هو قدرته على تجسيد المعنى عبر لغة الكتلة والفراغ والخط واللون ، أي لغة الخزف النحتي .

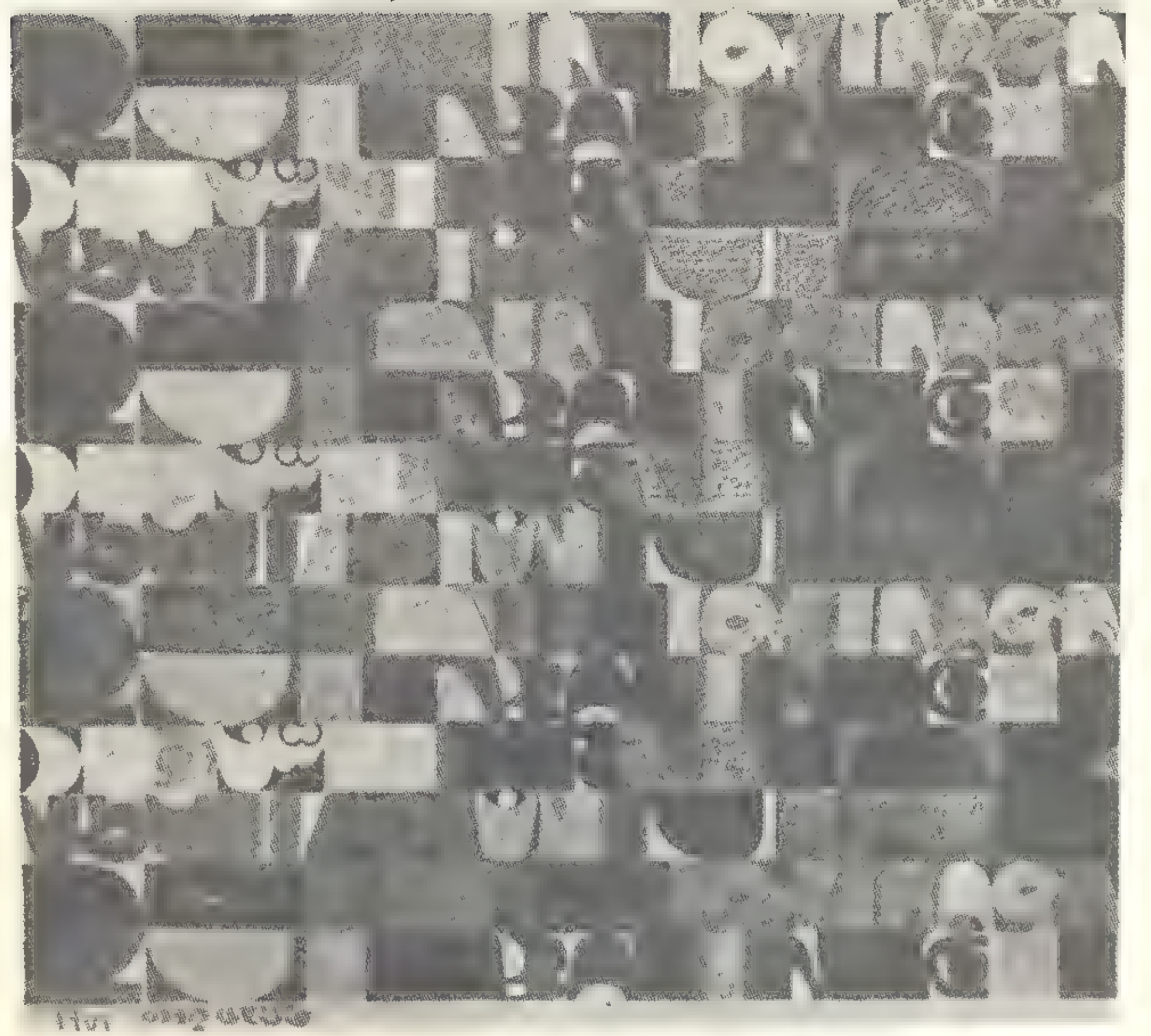
حول هذا الاتجاه يقول : « انه نوع جديد واسلوب خاص استلزم البحث الطويل والدراسة الجادة الشاقة على مدى نصف قرن لكي أصل الى مفهوم أسلوب فني اسلامي معاصر ، لقد كانت الكتابات العربية في مختلف العصور الاسلامية توضع على شكل معلقات على الجدران ، إما بالحفر أو النقش على الجدار نفسه ، أو على هيئة ملصقات ، ولكني تجاوزت هذا كله واستطعت ان احقق تشكيل الكلمات أو الحروف العربية على هيئة مجسمات ، وكان ذلك من خلال « تكنيك » جديد لم يطرقه احد من قبل ، حيث أن البناء الكلي للكلمة يبنى وهو مفرغ قابل للحرق والتزجيج ، وما ثم على هذا الطريق هو بداية لطريق طويل . »

« ضياء العزاوي »

لعل إشكالية « ضياء العزاوي » الفنية تكمن في محاولاته المختلفة التوفيق بين عوالم وعناصر متباينة الجمالية والقيمة التشكيلية والتعبيرية « انسان - حيوان - نبات - حروف عربية - أرقام .. الخ » فقد عرف كفنان واقعي تعبيري متميز ، وفي السنوات الأخيرة أدخل الى عالمه الواقعي الذي يشكل الانسان عنصره الأساسي ، عناصر أخرى هي الحروف والارقام والكتابات ، وهذه المعالجة الجديدة التي تجمع بين الشكل الانساني والحرف العربي ليست بالبساطة التي يتخيلها البعض ، ذلك أننا أمام عناصر متباينة ، وعلى الفنان أن يقنع نفسه ويقنعا بحضورها ، انسجامها ، تألفها ، تناغمها ، وحدتها العضوية ، وإذا كان البعض من اصحاب هذا الاتجاه ، قد وجد في تبسيط العنصر الواقعي والدخول به مجال التجريد ، الحل التشكيلي الذي ينسجم مع القيم التجريدية المتمثلة في الخط العربي ، فإن « ضياء » قد سلك في بعض اعماله الطريق الآخر ، وهو : انسنة الخط العربي ، واستخدامه استخداما واقعيا جديدا ، بحيث نحس أن حروفه وكلماته عبارة عن كائنات حية تمارس وجودها الى جانب بقية العناصر الواقعية التي تعيش معها في العمل الفني ، وبذلك ملك خصوصيته ، وحافظ على واقعيته ، وعوالمه التعبيرية الانسانية ، التي تنشد معالجة الجوانب الاجتماعية في الواقع ، وهكذا اخضع الخط العربي لرؤيته المعاصرة ، ووعيه الاجتماعي في أن الفن ليس مجرد جمالية ، بل يحمل عبر هذه الجمالية (المحتوى الانساني) الذي يعكس بصور إبداعية مشكلاتنا وهمومنا القومية والانسانية .

« عبد الحي مسلم »

على صعيد النحت الجداري لذكر تجربة متميزة للفنان (عبد الحي مسلم) الذي استخدم - أيضا - الكتابة العربية الى جانب العناصر الواقعية والتعبيرية والرمزية ، إلا أن الحل الفني الذي اعتمده لمعالجة هذه الاشكالية يختلف عن الحل الذي شهدناه عند « ضياء العزاوي » ، وهذا الحل يكمن في بناء عالم واقعي رمزي عبر استخدام حشد كبير من الحروف والكلمات التي تتشكل على هيئة انسان أو شجرة أو حيوان ، وهذا الحل ليس بعيدا عن الفن الشعبي الذي صاغ مختلف الموجودات من خلال تشكيل الحروف من جديد على صورة واقعية ، ولا شك في أن معالجة « عبد الحي مسلم » للخط العربي معالجة واقعية ، جاءت نتيجة اهتمامه بالمحتوى الاجتماعي والسياسي وتعبيره عن



جمال عبدالناصر ، للفنان فتحي جوده .



شجرة المصلوب للفنان جمال السجيني



حماها الغزليات للفنان «حامد ندا»

الأشكال مع بعضها أو انسجامها وتآلفها ، كل ذلك يدخل حروفه وزخارفه الى الحيز الانساني الذي يتكشف لنا في الوظيفة التعبيرية للألوان والعلاقات الرمزية للزخارف والخطوط التي تمارس حياتها في فضاء ، أو مساحات اللوحة التي تشكل « الخلفية » . وبهذه المعالجة استطاع « المليحي » ان يقول كلمته حيال الواقع بمختلف قضاياها ومشاكله الجمالية والاجتماعية والقومية .

وهكذا تبين لنا التجارب الأنفة الذكر ان إشكالية التعبير عن الواقع عبر استخدام الخط العربي ليست في طبيعة العنصر التراثي ، بل في رؤية الفنان وقدرته على التعبير والبحث والمعالجة للخروج بهذا العنصر من نطاقه الزخرفي الجمالي والدخول به عالم التصوير بكل ما تحمله كلمة تصوير من معنى ، وبذلك يصل الحرف او الكلمة الى الشكل التصويري الحديث الذي يحمل جلياً محتواه المستمد من واقعنا المعاصر بما يحمله هذا الواقع من قضايا ومشكلات انسانية .

قضيته الأساسية ، القضية الفلسطينية ، وقد حقق الانسجام المقنع عبر حوار حروفه وكلماته مع الأشكال المستمدة من الفولكلور الشعبي ومع العناصر الفلسطينية المعاصرة التي استلهمها من موضوعاته المرتبطة بالقضية ، وقد انفرد في تقنيته النحتية التي تشكلت عجنتها من نشارة الخشب والفراء ، ووجد أخيراً ان لكل نوع من الخشب لونا خاصا وهكذا عمل على استخدام ألوان المادة محققاً بذلك قيمة جديدة لحروفه ورموزه وعناصره ومضامينه .

((محمد شبعة))

تبدو لوحات الفنان ((محمد شبعة)) للمتلقي العادي ، وكأنها مجرد زخارف ومساحات لونية هندسية تجريدية تنم عن عالم جمالي خالص مستمد من الفنون الشعبية ، الا ان المتذوق صاحب العين المدربة والباحث التشكيلي يرى في هذه التجربة ما هو أبعد من السطح الهندسي والزخرفة المتنوعة المصادر « نباتية - هندسية » ، حيث يقف في النتيجة على عالم تآلفها ، تناغمها ، وحدتها العضوية ، واذا كان البعض وذلك بما يتلاءم مع الفكرة او المضمون الانساني الذي يلح عليه في تجريدياته وإشارات الواقعية ، فقد جرد ما هو واقعي من مظهره الخارجي وشكله الطبيعي ، وحافظ على محتواه الانساني ، وهذا ما ينسحب على عناصره المستمدة من الخط العربي ، الخط الذي يعالجه معالجة جديدة بعيداً عن التجويد من جانب ، والصورة المقروءة من جانب آخر ، بحيث يتحول الحرف العربي الى شكل هندسي يأخذ قيمته التعبيرية من حوار مع العناصر الأخرى « زخارف - مساحات هندسية - خطوط » ، وعبر هذا الاستخدام تناول «محمد شبعة» مختلف الموضوعات القومية والسياسية والاجتماعية مؤكداً على الوظائف التعبيرية والرمزية لعناصره وزخارفه وخطوطه .

((محمد المليحي))

ان عملية تجريد الحرف العربي من التجويد والمظهر المألوف للصورة ، والدخول بهذا الحرف عالم الصور الجديدة ، عبر المعالجات المختلفة مسألة تنسحب أيضاً على تجربة الفنان (محمد المليحي) الذي جمع بين العناصر الهندسية والزخرفية والحروفية في عوالم نحس فيها بالحياة ، وذلك من خلال تصارع

الخط العربي

في الفن التشكيلي المعاصر في سورية

إعداد: الحياة التشكيلية

متناغمة تعطي العمل حيوية ، وتضيف للقصيدة
المقروءة جوانب فنية .

ولاشك في أن (أدهم اسماعيل) قد اكتشف
أهمية الخط العربي ودوره الكبير ، حين اطلع على
ما قدمه الفنان العالمي (بول كلي) من لوحات فيها
تأثيرات الكتابة العربية ، وبعض تجارب أخرى تستوحي
الخط العربي ، وقد عمد الى الاستفادة من هذه الفكرة
على ضوء التأثير الواضح الذي نراه عليه نتيجة لتعرفه
على المنمنمات العربية والمخطوطات القديمة ، فأعطى
من خلال ذلك كله ... لوحة من أهم تجارب استخدام
الخط في الفن التشكيلي المعاصر في سورية .

وقد كان (أدهم) واعيا لأهمية اعطاء اللوحة
الابعاد المختلفة التي تجعلها تتجاوز [الكتابة] لتصبح
لوحة تحمل المفاهيم الفنية التي تمثل بوضوح تام ،
درجات من العمق والقرب ، والتباعد عبر اللون واعطى
حركة تناغمية للكلمات ، وصياغات شاعرية لعلاقاتها
المختلفة ، فرسم القصيدة الشعرية بصياغة شعرية ،
وكان قادرا على أن يربط (معنى القصيدة) بالصياغة ،
وهكذا نستطيع أن نستمتع بجمال اللوحة وما فيها
من علاقات وفي نفس الوقت ... نحس بمضمون
القصيدة عبر الصيغة الفنية .

وهكذا ، اقتحم (أدهم) ميدانا جديدا ، وقدم
للفنان بداية ... لم يتابعها بكل معنى الكلمة ، لانها لم
تكن محور اهتمامه ، بل كانت جزءا من محاولته ربط
الفن التشكيلي بالتراث العربي ، وتقديم فن معاصر
بروح عربية .

لقد اكتشف الفنان التشكيلي في سورية ، أهمية
العودة الى تراثه العربي ، لبحث فيه عن العناصر
التشكيلية والتجريدية ، لتساعده على تقديم لوحة
حديثة ، تعكس المضامين الانسانية ، والرؤى الشاعرية ،
واكتشف أهمية (الخط العربي) وما يملكه من امكانيات
تعبيرية ، وزخرفية ، وطباعية حفرية ، وهكذا برزت
تجارب فنية تستخدم الخط على نطاق واسع ضمن
اللوحات الحديثة ، ولعلنا لن نكون بعيدين عن الحقيقة
إذا قلنا بأن الفنان الراحل « أدهم اسماعيل » كان
سباقا الى هذا ، فهو أول من حاول كتابة بعض
الكلمات ، وتحويرها الى تصوير وحفر ، كما فعل في
كلمة (سيف) ، وحاول الاستفادة من صيغة فنية
تربط بين الكلمة المكتوبة والصورة ، بحيث تتلاقيان
في تشكيل متوازن تعبيرا وتشكيلا .

ولكن تجربة (أدهم اسماعيل) اخذت ابعادها
الحقيقية حين عمد الى كتابة احدي القصائد الشعرية ،
وهي قصيدة (ليت هند ...) ، وتوصل الى تحقيق
لوحة بالمعنى الدقيق للكلمة ، تملك الشاعرية والمضردون ،
واضاف اليها اللون بشاعرية خاصة ، وبتداخلات



أدهم اسماعيل - حيمات

محمود حماد

وقد تابع الفنان (محمود حماد) التجربة بعده ، مستفيدا من فكرة استخدام الكتابة في اللوحة الحديثة وطور هذه الفكرة ، لتصبح محور انتاجه كله ، والشغل الشاغل له ، عبر عشرين عاما من النتاج المتواصل ، واستطاع ان يقدم لنا عدة محاولات بدأت من كتابة حرف على اللوحة ، او اكثر من حرف ، وكان يهدف من خلال هذه الكتابة للحرف ان يقدم علاقة متوازنة ، متينة في تكوين متماسك تجريدي او تعبري ، عقلاني ، من حيث ترابط الحروف مع الخلفية . وكان دوما يعطي الاهمية لما يملكه الخط العربي من حركة تعبيرية مباشرة ، ويؤكد على ان الكلمة المكتوبة قد تكون (انفعالية) سريعة في البداية ، لكنها تتحاور مع ما حولها من عناصر ، وهي تصل الى اللوحة المعبرة حين تتوازن مع ما حولها عاطفة وعقلا ، مادة وملمسا للسطح ، برودة وحرارة ، وهو يؤكد على ان الهدف الرئيسي للفنان المعاصر ان يربط بين هذه العناصر ، ويقسم التوازن بين حرف او كلمة على سطح ، وبين خلفية ، او يؤكد على كلمة في فراغ تسبح فيه ، وهي لهذا تملك الكتلة وتحقق العمق ضمن خلفية ومقدمة .

ان تجارب (محمود حماد) في استخدام الكتابة العربية ، متنوعة ، ولها عدة وجوه حسب مختلف الظروف التي مرت فهو يجرّد هذه الحروف الى درجة لا يمكن قراءة العبارة ، وهو يبسط تارة اخرى الى المستوى الذي تتحول الكلمات فيه الى زخارف ،

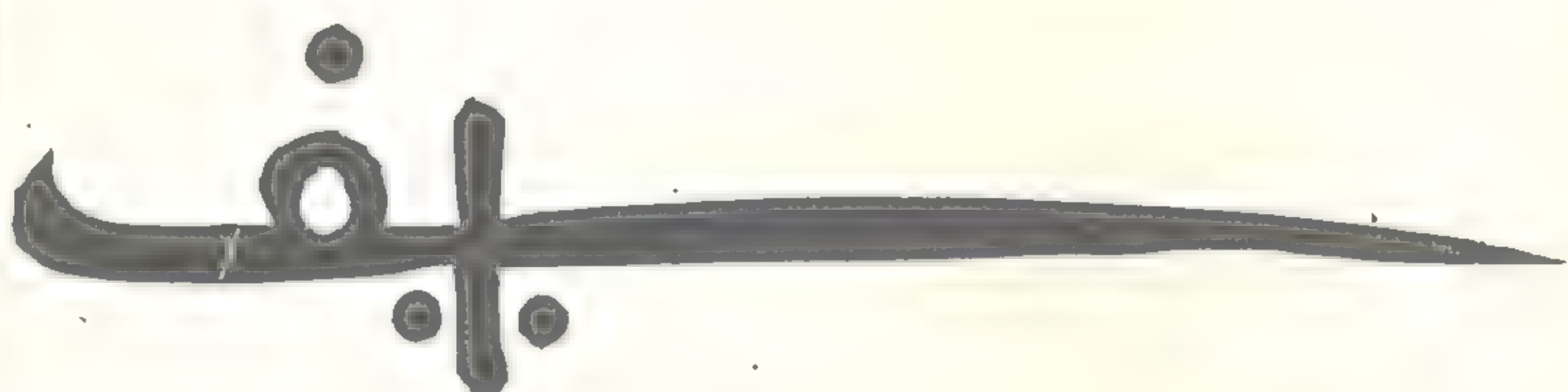
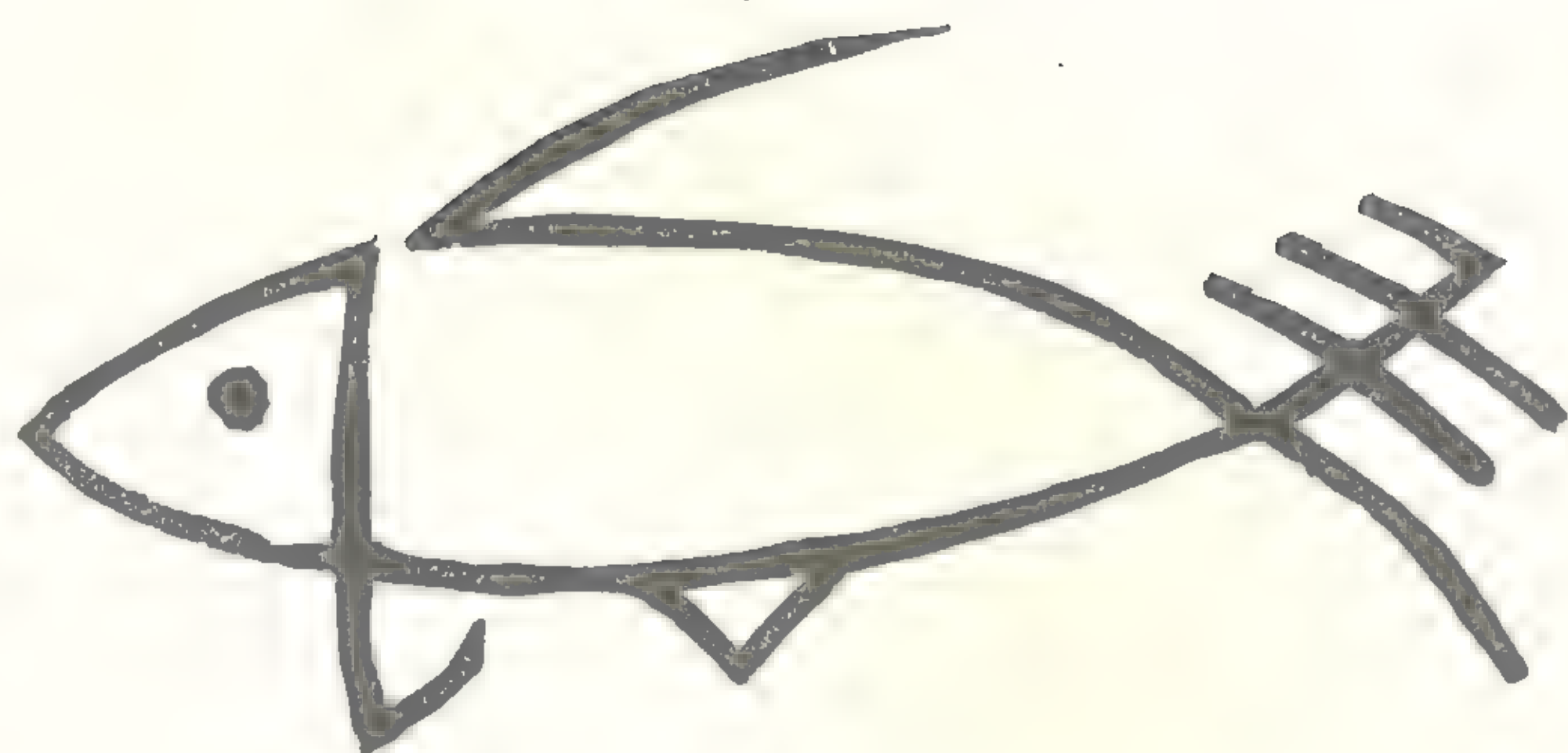
ليؤكد على هذا الوجه الهام للكتابة ، وقد تصبح الكتابة انفعالية سريعة وحادة ، تقدم تجربة (تجريدية - تعبيرية) ينجز الفنان عبرها اللوحة بشكل مباشر وسريع ، مما يعكس شكلا من اشكال الامتلاء والتفريغ السريع على المساحة البيضاء ، وقد يضبط هذا الانفعال عبر توازن بين العقل والعاطفة ، وبين ما عاشه من انفعال آني وبين ما احس به من ضرورة ضبط هذا الانفعال وتهذيبه ليكون متلائما ضمن المساحة ، وفي حوار مع جميع عناصر اللوحة الاخرى .

وهكذا ، اثبت (محمود حماد) عبر هذه التجارب مدى ما يمكن ان يقدمه الفنان التجريدي من اعمال انطلقت من الكتابة ووصلت الى لغة خاصة ، قد تكون تجريدية بامعنى العالمي للكلمة لكنها تستوحى ما هو محلي ، وتعطي نكهة خاصة للفن التجريدي يختلف بالضرورة عما نراه من تجارب لعمالة الفن اللاتشخيصي ونرى فيها الكتابة العربية التي كانت منطلقا له الى تجارب غير محدودة النتائج اذا تمكن الفنان من ان يعالج تجاربه المختلفة بروح تجريبية ، وعن طريق ثقافة توسع افاق التجربة وتعطيها الابعاد ، ولهذا تتميز تجربة (محمود حماد) في هذا المجال بأنها اكثر منهجية واعتمادا على ان عملية التعبير الفني عبر الكتابة يمكن ان تتوصل الى نتائج هامة اذا كان الفنان يملك روح البحث وعدم الوقوف ، واذا اكتشف عبر هذا البحث ابعادا جديدة للكتابة لم تكن تخطر له على بال ، لكن صبر الفنان ، ودأبه ، قد اوصله الى هذه النتائج ، التي جعلت الكلمة في اللوحة تتمتع باستقلال تام عن وجودها في المخطوطات ، او على الجدران ...

لقد كان منطلق (عبد القادر أرناؤوط) مختلفا عن غيره من الفنانين ، وذلك لانه كان خطاطا يعرف قواعد الخط واصوله ، وعلى دراية بكل اساليبه ، بل قدم لنا اول محاولة لتطوير الكتابة في ملصقاته الاولى التي صممها في الستينات ، وكان قادرا على ان يجعل الكلمة نفسها ضمن الاعلان تعبر عن الفكرة دون اللجوء الى اي عنصر آخر ، وسعى الى تقديم عدة تجارب في مجال الاعلان فيها الكثير من الابداع في تجديد الخط ، مع المحافظة على ربط المعنى بالشكل الجديد المبتكر للكتابة، وهكذا افسح المجال واسعا لكثير من الخطاطين ليتابعوا ما قام به ، وقد درس (عبد القادر) الخط العربي بروح علمية محاولا اعادة التشكيل وفق اسس طباعية، وغرافيكية حديثة ، بحيث يتلاءم هذا الخط مع الاستخدام الحديث الذي يجب ان يكون مرتبطا بما توصل اليه علم الخط من تقدم بعد انتشار الطباعة، وما تستلزمه المطبعة من حروف مدروسة من جديد ، وهكذا بدا التفكير في ربط الكتابة بالاعلان الجديد المطبوع ، والقيم الطباعية الحديثة .

لكن ابداع (عبد القادر أرناؤوط) في مجال الخط يختلف عن تجاربه الخطية ، والاعلانية ، وذلك لانه كان يرى ان على الفنان الذي يستخدم الكتابة في لوحاته ان يبعد الاحرف التي يضعها في لوحاته عن ان تقدم (دلالة ادبية) ولهذا عمد الى استخدام حروف ومقاطع من كلمات ، تفني اللوحة التي يرسمها دون ان يكون للكلمة او الحرف اي معنى ادبي ، وهو لهذا يأخذ من الحرف دلالة الفنية سواء كانت تشكيلية او تجريدية ، ويبرز هذه الدلالة ضمن اللوحة ليؤثر علينا بالقيم الفنية التي تحملها الكتابة ، ويبعدنا عن كل العوامل الاخرى التي تؤثر علينا والمرتبطة بالمصطلحات التي اعتدنا عليها ، فهو ينزع عن الحرف دلالة الرمزية المعروفة ، حتى لا نرى في حرف (الراء) الا جانبه الفني ، وبالتالي ينصرف ذهننا عن الدلالة الادبية او الجانب التسجيلي للمعاني التي يملكها الخط، والى القيم الفنية التي يحملها حين يكتب على اللوحة ، وذلك كي يلفت الى ما في الخط من قيم فنية تتجاوز الصيغ المرتبطة بالمعاني والمصطلحات التي اعتاد عليها الناس عبر قرون وقرون ، فهم لا يرون في الحرف الا دلالة على صوت معين ، ولا يمكن لهم قبوله الا اذا كان ضمن جملة مفيدة ، وهم الآن يفاجأون بما يرون في الحرف من تشكيل بدون المعنى المألوف ، وهكذا نزع عن الحرف دلالة الاولى ، ليتمكن من اعطائه دلالة جديدة ، هي اكثر انسجاما مع المفاهيم الحديثة للوحة التي يجب ان تكون بعيدة عن الادب ما امكن ذلك .

وقد ساعده الخط على تقديم عمل معاصر اكثر خصوصية ويرتبط برؤيته للوحة ، على انها اعادة خلق



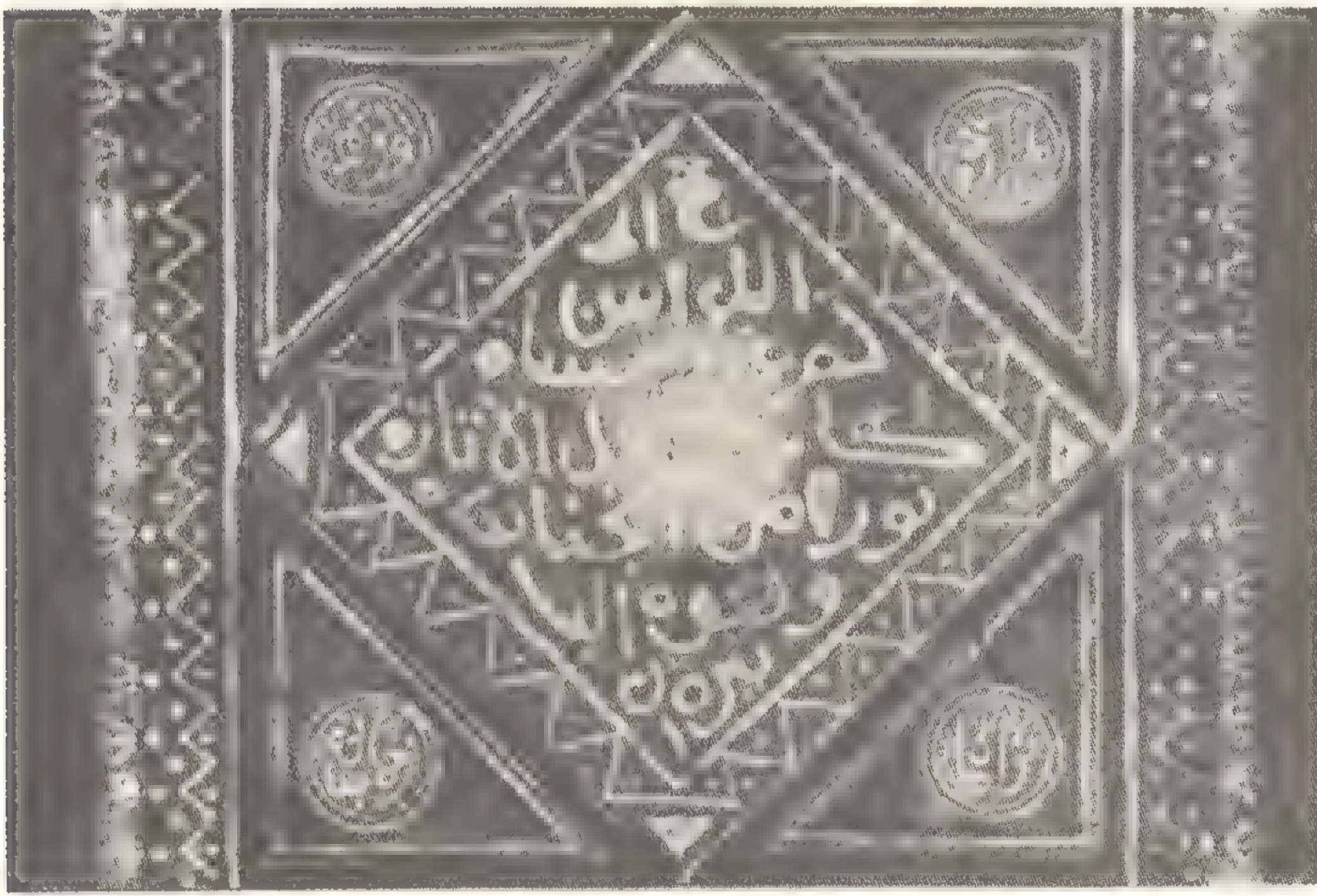
ادهم اسماعيل : سمكة - سيف - زهر .

عبد القادر أرناؤوط

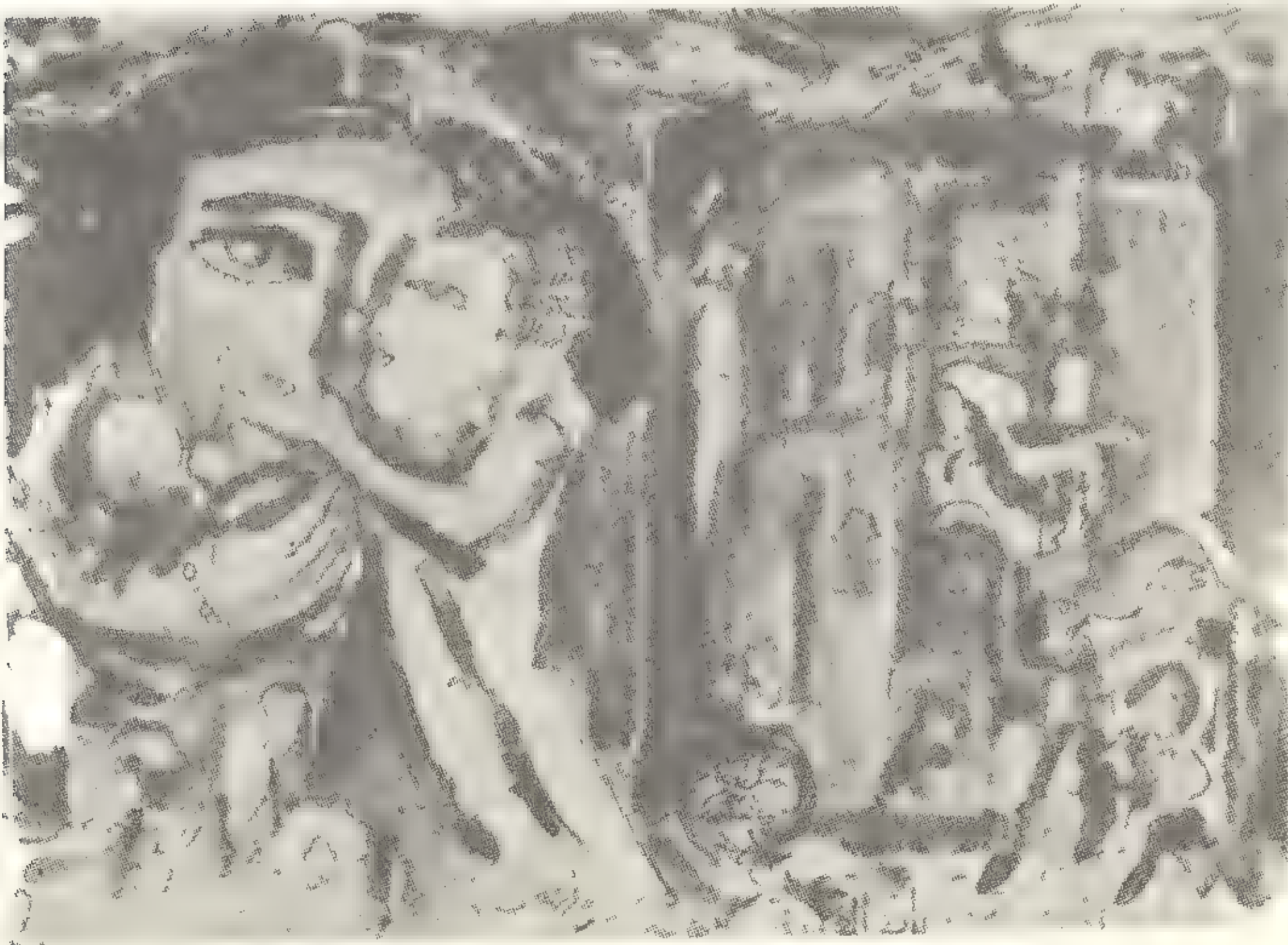
واذا ابتعدنا عن تجربة الفنان (محمود حماد) ، وما توصلت اليه من نتائج ، وحاولنا ان نبحث عن محاولات اخرى لاستخدام الحرف في اللوحة ، نرى انفسنا امام تجربة هامة للفنان (عبد القادر أرناؤوط) ، الذي حاول ان يستفيد من الكتابة العربية في لوحاته وملصقاته ، وذلك بأسلوب آخر يختلف عن تجربة (محمود حماد) ..



سلام قولا - محمود حماد .



زخارف من وحي الكتابة - عبدالقادر أرنؤوط



اكتب لك رايات الغلبة - الياس زيات

لعناصر موجودة لتقديم الهدف الرئيسي للفنان ، وبالتالي إعادة تنظيم الزخارف والكتابات واللون في شاعرية خاصة ، وضمن الرؤية الجديدة التي تجعل اللوحة قادرة على تلبية الحاجات المختلفة التي يريدها، وتتركز هذه الحاجات في عدة أمور هامة ، لعل أهمها هي ان الفن يمكن ان يعكس شتى الاهداف اذا احسن الفنان توظيف عناصره واعطاها دلالات جديدة ، وحمل اللون والزخرفة والخط المعاني الجديدة ، التي لا تعتمد على الدلالات المألوفة ، بل ان في إعادة تنظيم اللوحة ما ينفي الصيغ المعتادة ، انها عملية بعث لهذه القيم في لغة خاصة ، وعبر دلالات جديدة مبتكرة ، لنرى كل العناصر تؤدي الغاية المطلوبة .

وهكذا أصبح واضحاً ان الكتابة العربية لها أكثر من جانب ويمكن الاستفادة منها فهي مصدر وحي لأكثر من تجربة ، وهي تملك من المفاهيم الفنية ما لا يمكن حصره .

وهكذا انتشر استخدام الكتابة في اللوحات ، والعبارات المختلفة التي بدأت تعكس أكثر من جانب ، ونحن نرى في أعمال فنانينا المعاصرين الآن عدة محاولات مختلفة ، تبدأ من استخدام بعض كلمات ضمن اللوحة المرسومة ، سواء كانت شخصا او زخرفة او كانت موضوعا له أكثر من جانب ، وهذا ما نراه بوضوح تام في أعمال كل من الفنانين (نذير نبعة) و (الياس زيات) و (برهان كركوتلي) .

نذير نبعة

ففي تجارب (نذير نبعة) الجديدة عن (دمشق) التي رمز فيها الى المدينة بامرأة تتزين بالحلي ، وبوجه معبر ، قدم لنا بعض كتابات على بعض الاواني التي تحيط بها او على بعض الاثاث الخشبي التقليدي ، وهكذا اعطى الاطار الذي يساعده على تقديم فكرته ، ولم تكن الكتابة عنده هدفا بحد ذاته لكنه اكتشف ان استخدام بعض الكلمات المعروفة ، تساعد على تحقيق الفكرة ، فهو لا يريد من الكتابة ان تكون موضوعا بحد ذاتها ، بقدر ما يريد لها ان تساعد على تحقيق الهدف، وهو الايحاء بالجو الذي تعيشه المرأة التي ترمز للمدينة، وما تملكه هذه المدينة من قيم ، وما تحفل به من عناصر لا يمكن ان تستقيم بدون كتابة ، وذلك لان الخط العربي كان دوما من اهم العناصر التي لجأ اليها الانسان العربي ، ليزين بيته وحاجاته وادواته ، ويساعده ذلك على خلق اطار جميل ، وفي نفس الوقت تذكره الكتابات ... ببعض المفاهيم الاخلاقية والسلوكية ، فهو فن ... وهو تربية وتهذيب للعين والقلب والعقل معا ، ولا انفصال بين الفن والاخلاق والتربية ، لان الجمال واحد

أن العمل الفني يمكن أن يستخدم شتى العناصر ، حتى ولو كانت أدبية . لكنه كان قادرا على أن يوظف كل عناصر اللوحة في تركيب عفوي أحيانا ، يحمل اللغة الشخصية التي لاتجارى في قدرتها على التعبير والخلق .

برهان كركوتلي

وقد تتنوع أهمية الكتابة في اللوحة ، وتزداد عند فنانيين آخرين ، من أمثال ... (برهان كركوتلي) ، فالكلمة المكتوبة في إحدى أعماله الهامة مثل (القدس لنا) ... ذات أهمية كبيرة ، لاتقل عن الرسم الذي يقدمه ، وهو يفني لوحته بالكلمات المكتوبة حين يقدم لنا بعض الموضوعات الشعبية ، وهكذا نتوقف عند هذه العبارات ونرى فيها جمالا يفني النص ، ذلك لان هذه العبارات مستوحاة من اقوال الناس البسطاء ، وهو يزيد من استخدام العبارات أحيانا ، حتى تساعده على تقديم فكرة أو الإيحاء بجو شعبي ، أو بحياته الخاصة ، وما عاينه من تجارب طفولية تتردد في اللوحة ، بحيث نحس بمدى صدقها ، فهو يترك الكلمات تتدفق على اللوحة ولايستطيع منعها من التدفق ، لإحساسه العميق بأهميتها في العمل ، ودورها في تقديم الهدف المطلوب ، من هذه الكلمة البسيطة والصادقة .

فنانون آخرون

وإذا انتقلنا إلى تجارب أخرى ... على ارتباط بالكتابة فنجد أننا أمام عدة محاولات هامة ، بعضها قدم لنا ما هو جدير بالاهتمام ، ويأتي في مقدمة هؤلاء كل من (عيد يعقوبي) و (ناجي عبيد) و (محمد غنوم) و (سعيد نصري) .

عيد يعقوبي

إن تجربة (عيد يعقوبي) من أقدم هذه التجارب وأكثرها استمرارا ، وذلك لانه قدم لنا عدة أشكال من الصياغة لعلاقة الكتابة بالعناصر الأولى في اللوحة ، وذلك بعد أن مرّ بمرحلة انطباعية ، وتقليدية . وهو يلح على الخط المغربي ، ويدخله ضمن صياغة لوحته ، ويعتمد على ما يملكه هذا الخط من قدرات تعبيرية خاصة ، لانه أكثر أنواع الخطوط تحررا ، ولهذا ينوع أسلوب استخدامه على نحو تسجيلي أحيانا أو بصياغة تعبيرية ، تارة يملأ اللوحة كلها ، أو يكون مع المنظر أو الوجه أو الموضوع ، وتتحرك الكلمات ضمن اللوحة بصياغة خاصة لها ، لتقدم الموضوعات الشعبية والاجتماعية .



أغاني وكلمات شعبية - برهان كركوتلي



من وحي التراث الشعبي - برهان كركوتلي

هو تناسق بين ... قيم فنية وخلقية وسلوكية ، تنسجم معا .

الياس زيات

ونرى الفنان (الياس زيات) يقدم لنا نفس المحاولة في تجاربه المختلفة ، وهو يقدم لنا الأشعار والكلمات الماثورة والعبارات التي تؤكد على المضمون وتخدم الهدف الرئيسي للعمل الفني ، وهو يلح على هذه العبارات ، وما تحمله من معانٍ لتساعده على التعبير ، فهو يرى أن اللوحة ملحمة تجمع المشاهد اليومية من الحياة ، مع العبارات ، والرموز الأسطورية ، وهو يعيد خلقها جميعا لتقدم لوحته التي نراها غنية بالعناصر وتمثل العبارات المكتوبة جزءا هاما فيها في بعض الأحيان ، لكنه لا يلزم نفسه بها ، فهو يستخدمها حين تدعو الحاجة ، ولا نراها في كثير من الأحيان ، أنه يربط بين اللوحة والعبارة إذا استخدم الكتابة ، ويرى

ناجي عبيد

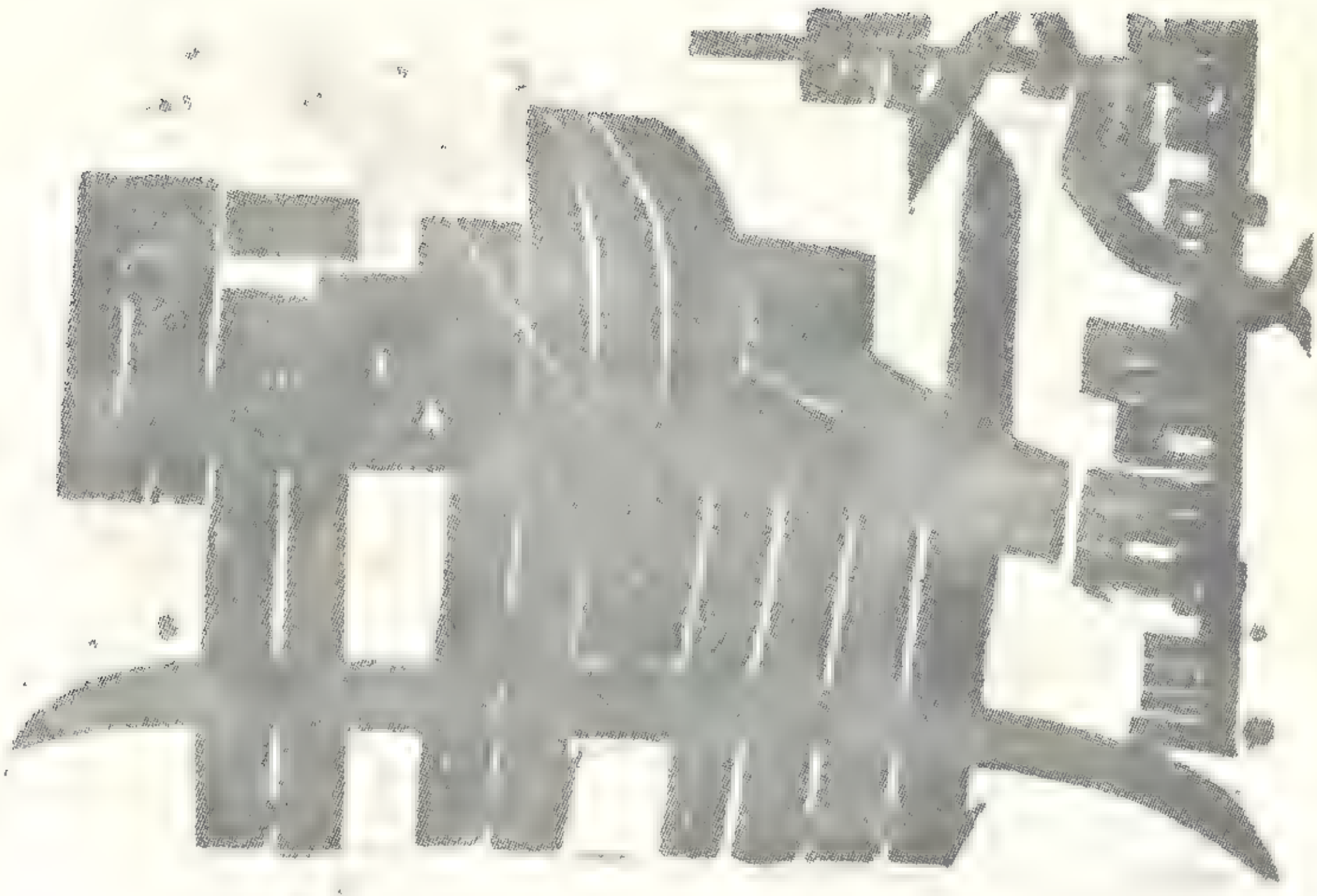
أما (ناجي عبيد) فلتجربته عدة أبعاد ، هي نتيجة لاتقانه قواعد الخط ، ولممارسته له مدة زمنية طويلة ، يقدم الكتابات في لوحته وفق القواعد التقليدية ويربطها بالموضوع بل تتعادل أهمية الكلمات المكتوبة مع الأشكال الزخرفية ، والتصويرية ، وتختلف تجاربه حسب قدرته على الربط بين ما يكتبه ويرسمه ويزخرفه ويلونه ، ونحس بأن أكثر التجارب عنده بدائية ، قدمت لنا عبر تسجيلية خاصة ، ولقد توصل الى بعض التجارب الهامة ، التي اكدت على مدى قدرته على معالجة الكتابات في اللوحات .

أن من أهم أعماله ، لوحة (آية كريمة) التي عبر فيها بصياغة متطورة عن كلمات الآية ، وتوصل الى عمل يقرب تجربته من أعمال التجريديين التعبيريين الذين استخدموا الخط في أعمالهم الفنية ، والذين اعتمدوا على الكتابة سواء ماكان منها لاتينيا او كان يابانيا ، وهكذا ازدادت الخطوط حرية على المساحات ، وقدم لنا مايمكن اعتباره قفزة متميزة .

محمد غنوم

ويمكن ان نتوقف عند تجارب (محمد غنوم) التي قدمت لنا ، بشكلا جديدا من استخدام الكتابة في اللوحة بأسلوب شخصي له أكثر من جانب . فقد حققت تلك التجارب الكثير من النتائج الهامة ، التي توصل اليها والتي يمكن أن نجعلها فيما يلي :

أولا : لقد ابتعد (محمد غنوم) في لوحته الحديثة عن التجارب الاولى الزيتية والمائية التي استفاد منها لتقوية تكويناته ، وأعطى الأهمية للكتابات الخطية على الورق الملون بالحبر الأبيض والألوان الأخرى ، وقلل من الاهتمام بالخلفية مبرزا الخط والحروف ، التي تتداخل مع بعض الزخارف ، أو حسب حجم الحرف وحركته ليعطي التنوع ، وهو يبرز بعض الكلمات بلون ليؤكد على المعاني (لا يهطل المطر على الفقراء) ... أو كلمة (عرب) ... أو (وطن) ... وهكذا تبرز أهمية كلمة على ماعداها باللون أو بالحجم ... لأن هذه الكلمات هي الهدف ، وهو يحول باقي الأشكال الزخرفية المتداخلة مع الحروف لتؤدي القيمة التعبيرية التي تعكس عالمه الداخلي ، أو مشاعره تجاه هذه الكلمة الرئيسية ، ويساعد الناظر على استقطاب نظره في الكلمة ، وبعدها يستمتع بما هو أقل أهمية له ، لكنه



عبيد يعقوبي - تأثر بالخط المغربي .



خط عربي بتشكيل تجريدي - ناجي عبيد .

هام لأنه يقدم المعادل الفني ، للاحساس الانساني الذي يشعر به هذا الفنان .

ثانيا : أكثر أعماله الجديدة على صلة بالكتابة العربية بالمعنى التقليدي للكلمة ، وهو يؤكد على أهمية الخط التقليدي ، يعالجه بحرية ويعطيه القيم التشكيلية عبر حركة الخط ، لكن المشاهد يحس بروح الخط موجودة لا تزول ، وبأن هذه الأعمال هي تطوير ، واغناء لتجربة الخط ، دون انفصال عنها ، وهو يطورها شكلا ومضمونا ، حين لا يعتمد على القيم

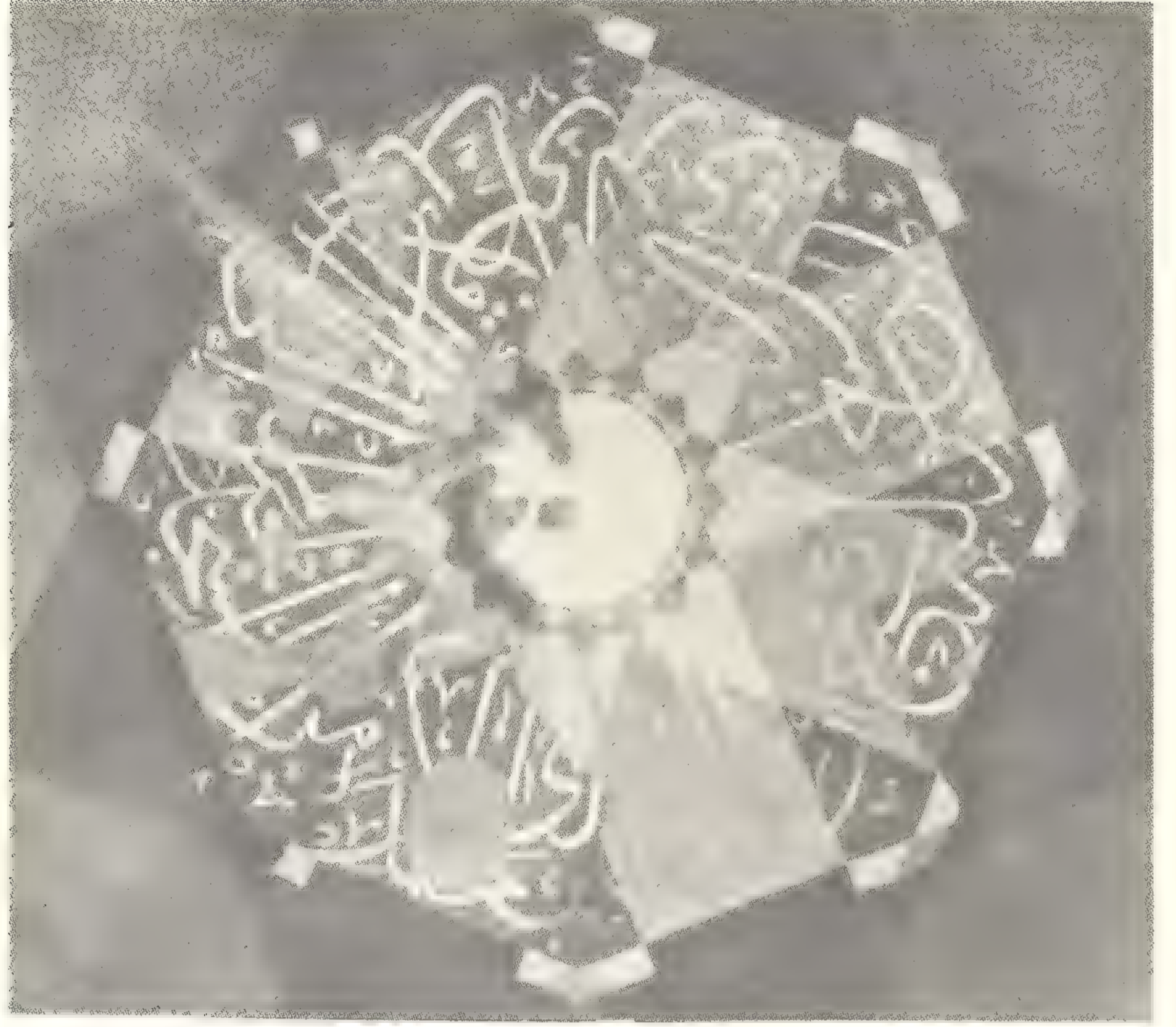


أرضى - محمد غنوم .

مثل (الشهيد - الوطن - دمشق - قاسيون) الخ ذلك من الكلمات التي تكشف عن تجديد للأهداف التي يقدمها لنا عبر كتاباته ... وهو يحافظ على تشابك الكلمات وتداخلها ، مشكلا (الأرابسك) أو اللانهائية عبر الخطوط وهو يكشف عن إيقاع لوني وبتكرار الحروف والكلمات ، وتنوع الشكل واللون والحجم ليساعده على تبلور مفهوم جديد للانهائية والفن في اللوحة ، فهو يولد في لوحته (أرابسك) بكل القيم التصويرية ولا يقف عند حدود الخط ، انه في التماثل مع التغير الجزئي ، وهو في التداخل مع الفنى اللوني للبعيد والقريب ، وهكذا يقدم المضمون الجديد عبر الصياغة المولدة ، التي تقدم لنا روح الخط بمضمون جديد ، وتجديد يحافظ على هذه الروح التي تربطه صميميا بالتجربة العريقة لخطنا العربي على مختلف أشكاله وأنواعه .

الخطية (املء المساحة وحركة اليد عليها بالاسود على الابيض) وحدها بل يعتمد على العمق والبعد عبر التكرار والتنوع للحرف ر لتأكيد على (الكلمة الهامة) ، وحركة التكرار هذه تعطي للعمل المفاهيم التصويرية المختلفة ، سواء كانت إيقاعا ، او عمقا ، او تداخلا بين قريب وبعيد ، ولهذا فالقيم الفنية القرب (لوحة لتقدم المضمون ، وهكذا تتجدد الاشكال ، وهو حين يرفع من أهمية المضمين المختلفة التي تفصله عن الكتابات التقليدية) .

ثالثا : ولعل أهم ما يقدمه (محمد غنوم) في تجاربه الجديدة هو ان يكون التطوير للخط محافظا على روح هذا الخط ، مع اضافة المضمون الجديد له عبر الصياغة الجديدة التي تؤكد على أهمية العبارة التي تضمنها اللوحة والتي تتصل بحياتنا المعاصرة ،



سعيد نصري - تكوين مثنى

سعيد نصري

أما (سعيد نصري) فهو يقدم لنا شكلا منظما لعلاقات ممكنة بين الخط والزخرفة واللون ، وما تقدمه هذه الصلة الوثيقة بين هذه العناصر من نتائج ، إذا أحسن الفنان دراسة الاحتمالات الممكنة على ضوء المفاهيم الحديثة للفن التشكيلي .

لكن ماهي الحلول التي قدمها للعلاقة بين هذه العناصر ، وكيف توصل الى النتائج الخاصة به ؟ لابد لنا من ان نتحدث عن عدة جوانب في التجربة حتى نستطيع توضيح أهداف الفنان :

أولا : السكون والحركة : ان بإمكان المشاهد ان يرى لوحة ساكنة ، زخارف وكتابات لا تتقاطع بل تتوازن على سطح واحد ، الشكل الزخرفي الذي يحتوي على الكتابة ، قد قدم لنا المتانة والاستقرار ، ويمكن تنويع هذه العلاقة عن طريق حركة الزخرفة ، وحركة الخط ، وتأثير الضوء على الزخرفة ويساعده اللون على تحقيق هذه الحركة ، وعن طريق العلاقة بين الكتابة والزخرفة نرى سكون الكلام وحركة الزخرفة ، أو العكس ... حركة الكلمات ضمن سكون

الزخارف وهكذا تتعدد اشكال التكوينات المستخدمة .
ثانيا : ان الحركة التي نراها ، تمكنا من تحريك السطح بالضوء الذي يلعب دورا كبيرا ، فهو يساعد على التحريك مثله مثل الخط الذي نتابعه من البداية حتى النهاية ، وهكذا نرى الضوء يتحرك ضمن الفراغات والاشكال الهندسية ليلعب دورا هاما يوحى بالعمق ، ويساعده اللون المتبدل الذي يقدم عمقا جديدا للعمل .

ثالثا : لا تنفصل الكلمة المكتوبة على اللوحة عن المعنى الذي تعطيه لهذه الكتابات ، بل ان هذه المعاني تأخذ أهمية كبيرة ، لانه يحرك المساحة ويملاها ، ويترك الفراغات ويقدم الشرح أو يعمقه ، يزخرف ، ويقدم الترابط الضروري بين الكلمة والزخرفة واللون . وهكذا نرى لوحة (هيروشيما) معزقة على مساحة ملونة لا ترابط فيها ، وعبارة أخرى اخذها عن الشاعر (المتنبي) رسم فيها الحصان ، وعبر بها عن المعنى المحدد الذي يقدمه بيت الشعر العربي القديم .

ان تجربة (سعيد نصري) ، منهجية في تناولها لعلاقة الكتابة ، بالزخرفة والمعاني ، توصلنا الى آلاف الاحتمالات الممكنة ، ولهذا فهي تعكس وجها جديدا خاصا لارتباط الخط بالفن التشكيلي المعاصر .

لمحة عن تطور الخط العربي وأهميته الفنية

إعداد : مها القراص

لكن ليس هناك من يرى بين العلماء المحدثين بأن الخط العربي يرجع الى هذه المصادر ، وبرهانهم هو أن النظريات السالفة لا تستند الى مصدر علمي موثوق به ، وأن الخط الحميري المعروف يكتب بأحرف منفصلة غير متصلة ، وتختلف هذه في أشكالها ...
اختلافا كبيرا عن الحروف العربية ، فليس هناك تشابه الا في حرف (الراء) ، وأن الخط الحميري يبدأ أحيانا من اليسار الى اليمين ، بالإضافة الى الكتابة من اليمين واليسار وذهب بعض المستشرقين الى اعتبار الخط العربي قد اشتق عن الخط السيرياني ، وذلك لتشابه بعض الحروف ، مثل (الراء) و (الواو) و (الالف) و (الدال) التي لا ترتبط بمن بعدها ، وكذلك الباء والجيم والدال والكاف واللام والنون والعين والفاء والصاد . لكن من الواضح إن الكتابة السيريانية تتشابه مع الخط العربي ، لانحدار كلا الخطين من أصل واحد ، وذلك للاختلافات الكبيرة جدا ، بين معظم الحروف العربية والسيريانية .

لهذا وجد العلماء المحدثون ضالتهم المنشودة في القلم (النبطي) وهو القلم المنحدر عن القلم الآرامي .
وإن الأسباب التي دفعت علماء [الساميات] الى الجزم بأن النبط اعتمدوا على قلمهم ، أساسا على القلم الآرامي ، ويرجع ذلك الى شكل الحروف ، فمثلا نلاحظ أن شكل الحروف وعددها تتشابه ، وكذلك طريقة الفصل والقطع بين الأحرف وترتيبها الأبجدي ، قد اعتمدت على الخط الآرامي .
وقد قام الانباط بأجراء بعض التعديلات على الخط الآرامي وكان لهم الفضل في نقله الى العرب ، نظرا لعلاقاتهم الوثيقة التجارية مع الجزيرة العربية .

لقد اختلف العلماء والمؤرخون حول أصل الخط العربي هناك من قال بأن أصل هذا الخط يرجع الى آدم عليه السلام ، أو ادريس ، أو اسماعيل بن ابراهيم ، أو ثلاثة نفر من طي هم « مرامر بن مره » و « أسلم بن سدره » ، « وعامر بن جدره » .

ومنهم من قال بأن القلم العربي قد اشتق من المسند الحميري ، وحتى أنهم اطلقوا على هذا الخط اسم « الجزم » لأنه جزم أو اقتطع من الخط الحميري ، وهذا هو رأي (ابن خلدون) الذي يقول :

« أن الخط العربي الجنوبي كان بالفا مبلغه من الاحكام والانتقان والجودة في دولة التبابعة ، لما بلغت من الحضارة والترف وهو المسمى الخط الحميري ، وانتقل الى الحيرة ، ولقنه أهل الطائف وقريش » .

سورة البقرة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين

والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله

من أقدم الخطوط - الكوفي القديم .

وقد ظهرت الدراسات العلمية للحروف العربية في فترة ما قبل الاسلام ، أن غالبيتها قد حافظت على أشكالها التي كانت قيد الاستعمال في القلم النبطي المتأخر ، مثل : (الباء) و (الجيم) و (الحاء) و (الخاء) و (اللام) و (النون) و (الطاء) و (الياء) و (اللام الف) ، ومنها اتجه الى التبسيط مثل الالف والواو والكاف والعين والقاف والفاء ، وان اشكال جديدة قد استنبطت مثل : (الهاء) و (الدال) و (الميم) و (السين) و (الشين) و (الراء) و (التاء) .

وقد العرب النبط في حذف حرف الالف من بين بعض الاسماء والاعلام واحتفظوا بنفس عدد الحروف النبطية ، ونفس تركيبها الابجدي .

ويمكن اعتبار ظاهرة جمع القرآن الكريم في عهد الخليفة عثمان بن عفان بالخط الكوفي حادثة ذات أهمية مزدوجة الدلالة من حيث نشوء ظاهرة الكتاب اولا وثانيا من حيث نشوء ظاهرة الخط الاسلوبي (الخط اللين) .

واثر هذه المبادرة الهامة انطلقت ظاهرة اخرى ، وامتدت وهي الاهتمام المتزايد بتدوين القرآن الكريم ، مما أعطى الفرصة أمام الخطاطين ، لتنوع واغناء

طرق الكتابة ، مما جعل الخط اسلوبا ، ومع انتشار الحضارة العربية الاسلامية ، في بلاد عديدة تنوع الصيغ في الخط العربي . واندرجت ضمن مدارس ومذاهب لها ألوانها المحلية .

وعلى الرغم من أن الخط النسخي كان معروفا قبل الاسلام ، ومن المؤكد ، أنه استعمل لكتابة المعلقات في الاسواق الادبية الجاهلية ، وفيه يمكننا من أن نجد الشكل الاول لتبلور الخط العربي في ممارسة فنية ، والمواصفات الاسلوبية .

وهكذا يمكن اعتبار الخط العربي هو الوليد الاول والاغنى للحضارة العربية ، من دون أن يدين بالكثير للفنون السابقة على الاسلام ، فمرحلة الخط بعد انتشار الاسلام اصبحت عبارة عن ممارسة فنية كاملة ، على اعتبار أن الخط العربي هو المقابل العربي لمكانة الصورة ، ومحاكاته الكائنات البشرية عبر التعبير الفني والتصويري خاصة .

وقد دخل الخط العربي ، في اروع اشكاله ، دخل في زخرفة كل المجالات من كتب ومخطوطات وقرآن كريم ، وقباب ومساجد وواجهات .

ولقد اشتهر (الخط الكوفي) في البداية ، وتطور هذا الخط حتى بلغت اسماء انواعه اثني عشر نوعا ،

ونجد في مخطوطات القرآن الكريم المكتوبة بالكوفي في القرن الثامن وحتى القرن الحادي عشر بدايات هذه الزخارف البديعة ، الذي ستزدهر فيما بعد بأشكال رائعة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

ولقد كان الخطاط (ابن مقلة) هو او ل من وضع للخط العربي قواعد هندسية ، وذلك في رسالة في الخط والخط ، وجدت نسخة منها في (دار الكتاب بالقاهرة) ، وتحتوي هذه الرسالة على عشر صفحات يتكلم فيها عن (الحبر) و (القصبة) ، ويتكلم عن طريقة هندسية لخط الحروف ، أساسها الالف ، ويخط هذا الحرف ، ثم ترسم دائرة حوله ، وكمثال على ذلك ان الراء تشغل حيزا يعادل ربع الدائرة والباء تكون بطول قطر الدائرة الافقي وهكذا . وهذه الطريقة تعطي الخطاط حرية الحركة والابداع للأشكال ضمن قواعد الخط ، مع التقيد بنسبة السطوح فقط ، أي ان حجم الراء مثلا سيكون دائما ومهما تكرر بنسبة ربع محيط الدائرة ، ولكن كل حرف ، انما هو شكل معماري فيه عشرات الحركات الداخلية ، وتبقى كل هذه الفوارق الدقيقة للخطاط في ابتكارها .

وقد توفي (ابن مقلة) في القرن العاشر ، ولم يكن

يعرف قياس الحرف بالنقاط كما فعل ذلك (علي بن البواب) فهو الذي استطاع أن يكيف جميع الحروف لتتأق النقطة ، لقد تحولت النقطة الى وحدة قياس ، والنقطة هي عملية جرّه قصيرة للقصبة على الورقة ، فالنقطة مربعة أحيانا وقد تكون نصف مربعة في الخط الرقعي ، او دائرية في بعض الخطوط الكوفية .

ومن الواضح ان لكل قياسه الخاص ضمن أسلوبه ، أي لكل أسلوب قياسات محددة للحرف نفسه عبر كل الأساليب انما يختلف من أسلوب لآخر ، وان تكن هذه القياسات ضرورية للتعليم في البداية ، ولكن الخطاط الماهر يتجاوزها فيما بعد ليبتكر حروفا تتخطى هذه القواعد .

وقد كان الخط العربي ، خاليا من الحركات والاعجام ، أي التنقيط لعدم حاجتهم اليه ، لفصاحتهم الفطرية ، ولكن الخوف من التحريف لتعدد امكانية القراءة ، فتطلب ذلك تبسيط الكتابة للوصول الى اللفظ الصحيح ، وينسب الى (أبي الاسود الدؤلي) وضع النقاط الحمراء لتأدية الفتحة في أعلى الحروف والكسرة في أسفله والضممة عليه وللتنوين نقطتان ثم تبعه اصلاح قام به (نصر بن عاصم) و (يحيى بن يعمر) تلميذي أبي الاسود اللذين وضعوا نقاط الحروف التي نعرفها اليوم .

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله
قال الشيخ الامام المشايخ ابو علي الشريف بن مقله رحمه
الله تعالى هذا كتابي المختص فيه من علم القلم ما
من الكتاب الموسوم بحمل اصول الخط لما رأينا من
إننا بايضاحنا له مكملون ويتبعنا عنه متممون

أبواب باب في المداد

أجود المداد ما أخذ من دُخان النقط بأن يؤخذ
منه ثلاثة أرطال فيجاء بخلها وتصفيتها وتلفه
في طنجير ويصَّب عليه من الماء ثلاثة أمثال ومن العسل
الصحق المشقوق عشرة دراهم ويخل بها عشرة دراهم
الصحق المشقوق وزن عشرة دراهم ويضاف على نار
حتى ينجى جرمه ويصير ذهنة كالطين ويترك في إناء
ويستعمل عند الحاجة بقدر ما يكفي به والله تعالى أعلم
باب في الأقلام
خير الأقلام ما استحكم نفعه في جرمه ونشف ماؤه في

صوابه ان يكون
من الهباب أو قيقلاء ثلاثة
أواق ومن العسل أربع
دراهم ومن الملح درهمان
ومن الصمغ المشقوق عشرة
دراهم ويخل بها عشرة
دراهم أو أكثر

قش وقطع بعد القاء نيره وأصفر لحاء ورق سحابة صلب
عجى وثقل عجمه وكان طوله ما بين ستة عشر أصبعاً إلى
عشر أصبعاً وامتلاؤه ما بين غلظ الخنصر إلى السبابة
وسيجب أن يكون في الدواة من الأقلام أربعة
ما يحتاج الكاتب إلى كتبه من صنوف الخط وليكن

ذلك من الحسنة إلى السبعة باب في برى الأقلام

البري يشتمل على أربعة معانٍ فتح وغت وشق وقط
فأما الفتح فيجب أن يكون في القلم الصلب أكثر
وفي القلم الرخو أقل بغيره وأما الغت فيجب أن يكون
متساوياً من جهتي الشق معاً ولا يجزى على أحد الوجهين
فيضعف ستة وليكن الشق متوسطاً للجلنة القلم
دق أو غلط أو كان بين ذلك ويجب أن يكون
جانباه مسيقين وهو أن يكون أعلاه دائماً يخالص
القلم أكثر من أسفله ليحس جري المداد عليه وأما
فيختلف بحسب اختلاف الأقلام في صلابته والنعمة ورخا

صلب من باب تشده

البري يشتمل على أحد الشقين
فيضعف منه

وان يكون سن القلم الأعلى دائماً
أكثر من أسفل لجري المداد
بجانبه

صفحتان من رسالة ابن مقله في الخط

اساليب الخط العربي

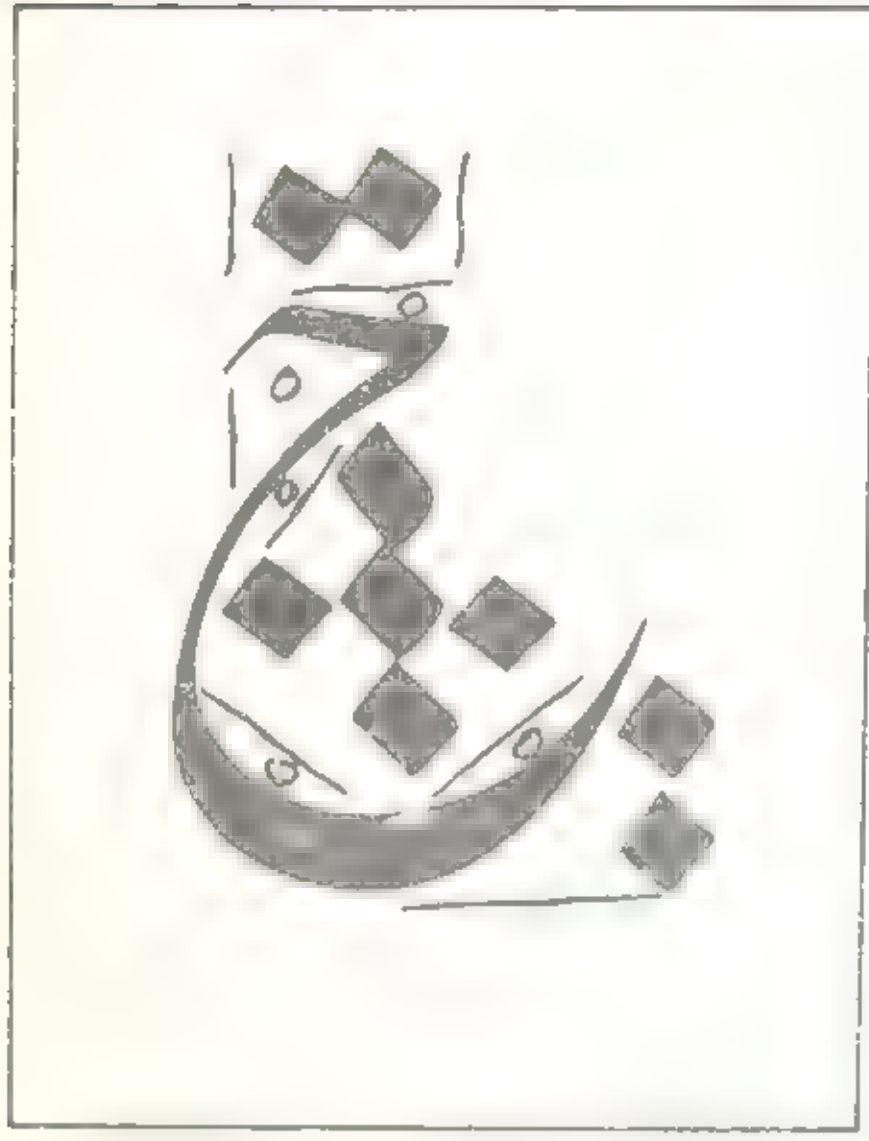
في بداية الاسلام ، كانت الكتابة على اسلوبيين من
الخط ، الاول ، ذو خطوط حادة وسمي فيما بعد
بالكوفي والآخر مرن سمي بالنسخي ، وأعطى هذان
الاسلوبان فيما بعد كل الاساليب الاخرى ، أما الآن
فان اساليب الخط العربي يصعب حصرها ، لكثرة
الاقطار التي انتقلت الكتابة اليها ، وتعدد اهداف
استخدام الخط ، لكن يمكن أن نحصر هذه الاساليب
ضمن مايلي :

الخط الكوفي

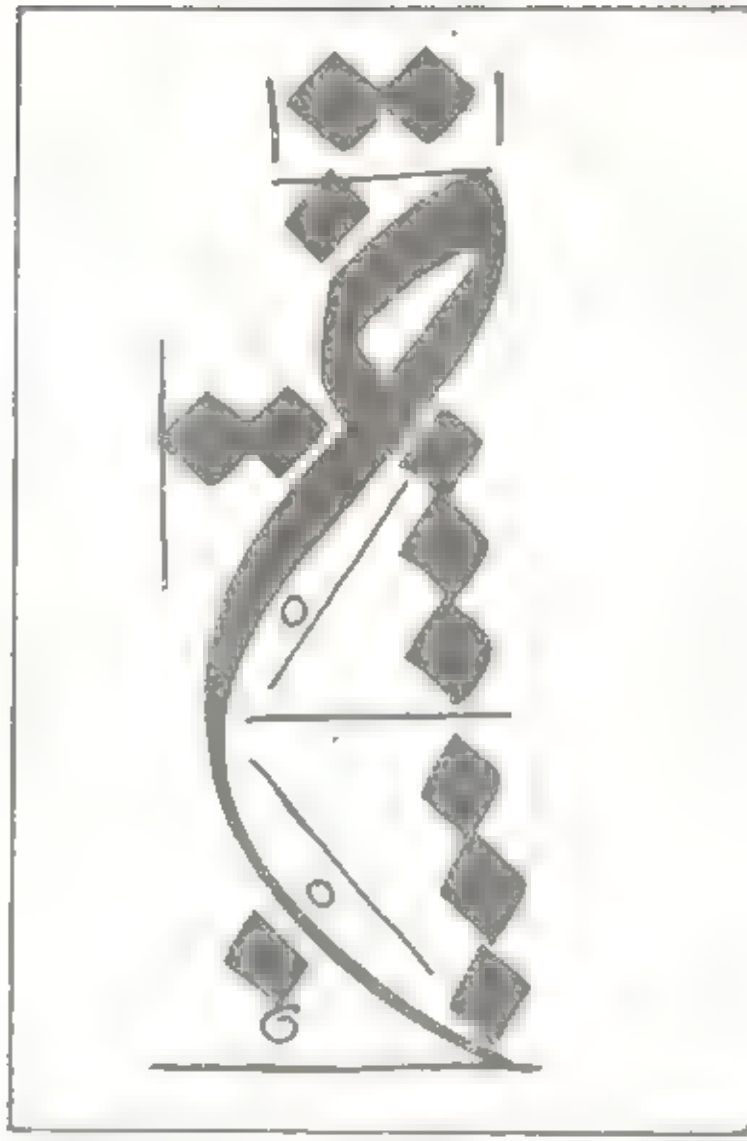
أقدم الخطوط العربية وأقربها الى الشكل
الهندي ، وهو مبني على خطوط مستقيمة ، وبزاويا

حادة ، وله انواع عديدة منها ، الكوفي البسيط الجاف ،
وهو غير منقط وغير محرك ، والكوفي المنقط والمزهر
والمشير ، وتبرز فيه النزعة التزيينية ، وكثر استخدامه
لتزيين العمارة ، وهو كذلك غير محرك .
وللخط الكوفي قواعد تضبط نسب طول وعرض
انواع الحروف ، كما ان له قواعد تضبط المسافات
بين الحروف والكلمات .
ومن انواع الخط الكوفي ... كوفي المصاحف ،
ومنه كوفي المباني وهذا الاخير يختلف حسب الزمن ،
ومن بلد لآخر ، وقد تطورت اشكال حروفه تبعاً لرغبة
الخطاطين لتطوير اشكال الحروف .

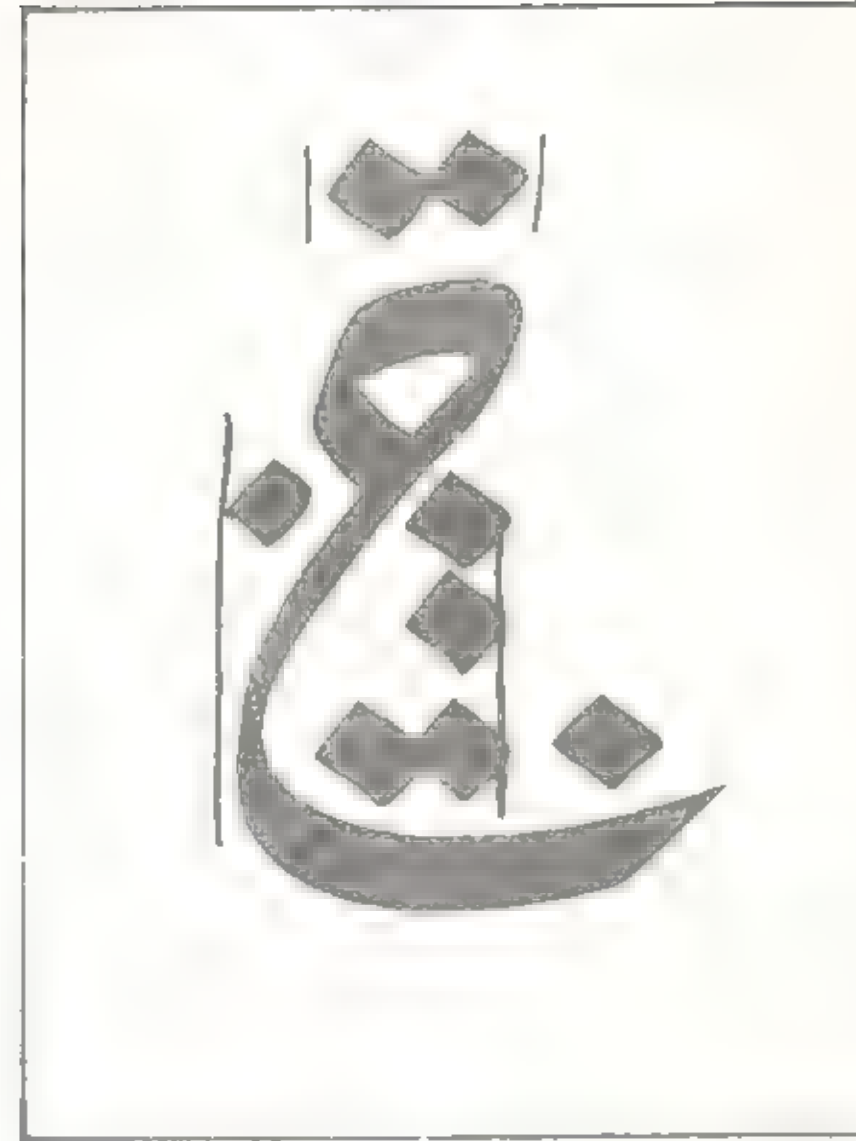
وان من الامور المسلم بها ان الكتابات بشكل عام
تتميز اما باليبوسة ، أو الليونة ، ولم تخرج الكتابة
العربية عن ذلك ، ذلك لان الخط قد كان في البداية
كوفياً يابساً ، لكنه لم يلبث أن مال لليونة ، نتيجة



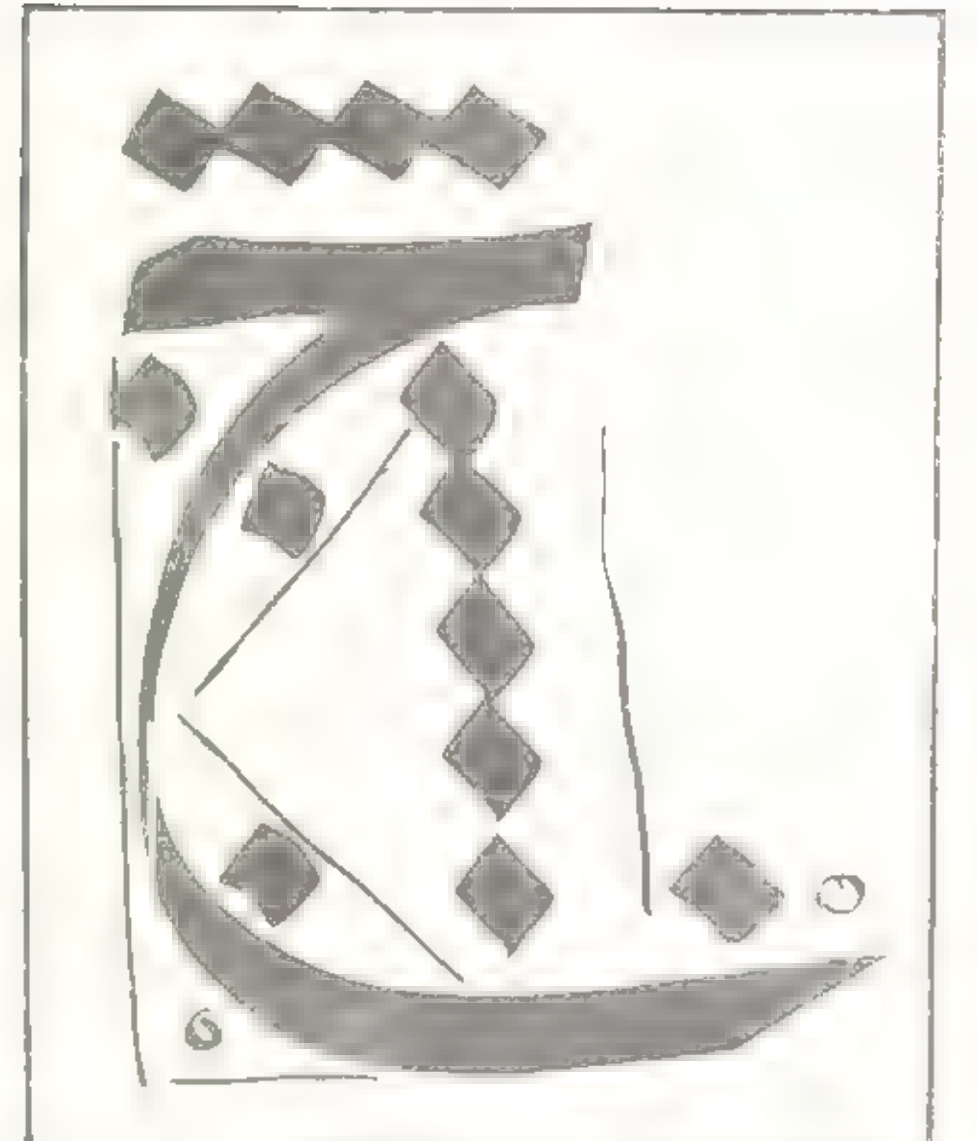
حَاء فارسي



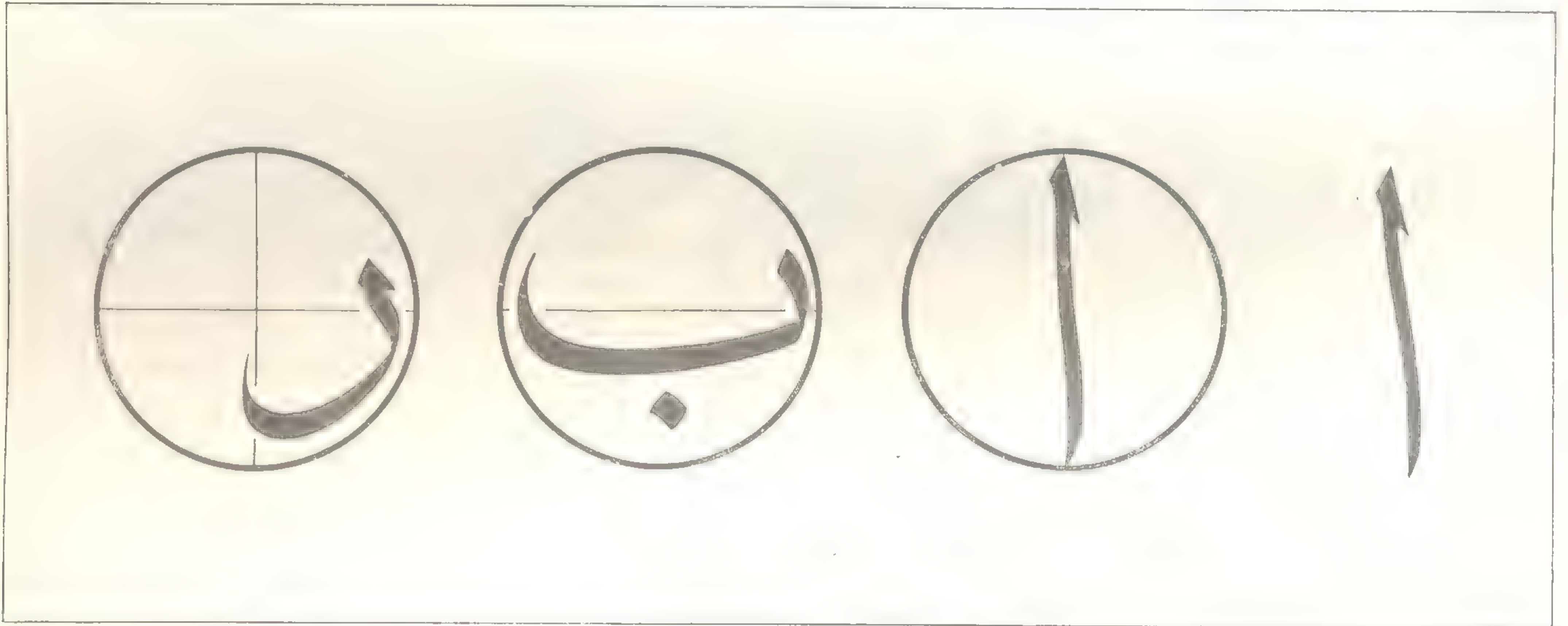
حَاء ديواني



حَاء رقعة



حَاء نسخي



في الأعلى : القياس بالنقطة - في الأسفل : القياس بالدائرة .

— « ان تفرد [أبو عبد الله] بالنسخ والوزير [أبو علي] بالدرج وكان الكمال في ذلك للوزير ، وهو الذي هندس الحروف واجاد تحريرها » .
ويذكر القلقشندي ايضا :

— « ان الكثير من كتاب زماننا يزعمون ان الوزير [ابا علي بن مقلة] هو اول من ابتدع ذلك ، وهو غلط ، فاننا نجد من الكتب بخط الاولين قبل المائتين مائيس على صورة (الكوفي) ، بل تغير عنه الى نحو هذه الاوضاع المستقرة وان كان هو الى الكوفي اميل لقربه ممن نقله عنه » .

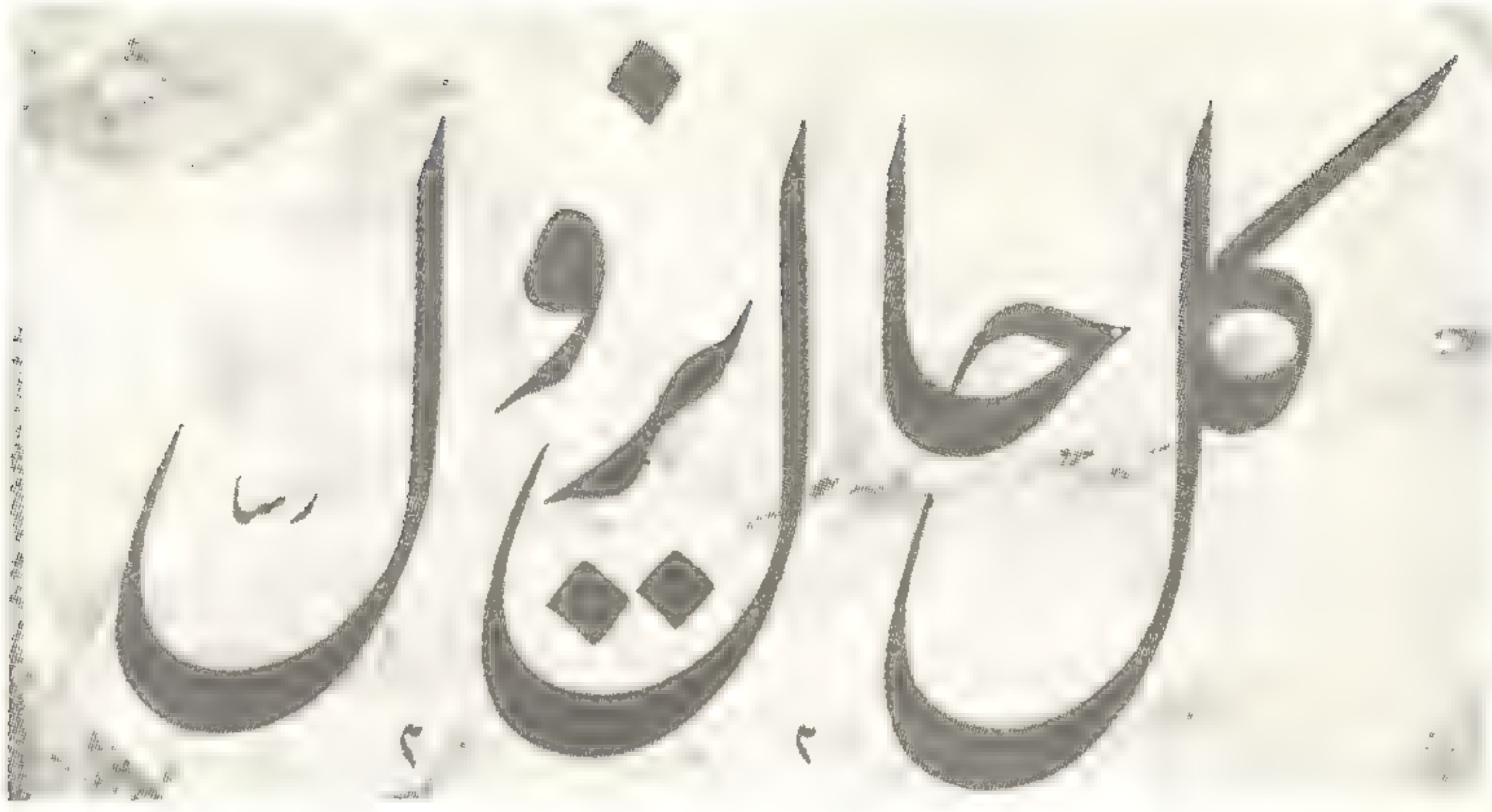
وهذا يعني ان كتاب النبي (ص) كانوا يعيدون كتابة ماكتبوه بالخط اللين النسخي ، بالخط الجاف ذات الطبيعة الرسمية ... وهو الكوفي ، وان الخط النسخي عن ولد عن الكوفي ومال الليونة شيئا فشيئا .

الحاجة لسرعة الكتابة ، وخاصة في المراسلات والعقود أو غيرها من الكتابات التي تتطلب العناية بل السرعة ، ولهذا اخذت الليونة طريقها الى حروف كانت اكثر يبوسة ، وغني عن البيان ان ذلك قد تم بشكل عفوي .

والواقع ان ظاهرة الليونة المتأخرة عن السرعة ، تتصف بها الكثير من الخطوط ... ومن المعتقد ان في عصر الرسالة المحمدية ، ازدادت ليونة نتيجة الحاجة الى السرعة ، والحاجة الى المراسلات والعقود وغير ذلك .

وان هذه الليونة التي خضعت لها الخطوط هي البادرة الاولى في التحول عن (الكوفي) الى (النسخي) .
ويذكر القلقشندي في (صبح الاعشي) :

خَطُّ النَسْخِ أَوْ خَطُّ الْمَصَاحِفِ



خط فارسي للخطاط الشهير «رسا»

نشأ هذا الخط من ضرورة التعامل اليومي ، ومن ميزاته الليونة واستدارته وطواعيته ليد الخطاط ، ويلعب هذا الخط البسيط الواضح دور الحروف الصغيرة نسبة للكبرة التي هي (الثلث) ، وقد استخدم في المصاحف والكتب ، وقد أمكن تطويع هذا الخط لمكائن الطباعة ، وهو الأكثر سهولة للمبتدئين من الخطاطين .

وأول من وضع قواعده واشتق حروفه هو الخطاط (ابن مقلة) .

خَطُّ الثَلَاثِ



من الاعمال الهامة للخطاط بدوي الديراني

من اصعب اشكال الخط ، ومن ميزاته تداخل الحروف وملء الفراغات بالتشكيل ، أما النص المخطوط فيضمه شكل عام أو تكوين ، يبرز للنظر في نوع البناء المستدير ، أو الهرمي أو البيضوي ، أو اشكال أخرى حسب مشيئة الفنان . ومن اشكاله الصعبة الثلث المثني ، وهو يكتب عكسا وطردا ويخضع للتنقيط .

استخدم هذا الخط بكثرة في المباني الدينية ، وقد لمع بعض الخطاطين الشهور الذين كتبوا العبارات المختلفة بهذا الخط ، ومنهم الخطاط الشهير (رسا) الذي عاش بدمشق في بداية هذا القرن ، وكتب العديد من العبارات ، وقد ابدع فيه أيضا الخطاط الشهير (بدوي الديراني) و (حامد الأمدي) و (الشحات) وغيرهم كثيرون .

وفي الحقيقة ان أكثر ابداعات الخط العربي المعاصر قد كتب بهذا الخط ، لقدرة الخطاط على التصرف به ، وامكانات التداخل ، والتشكيل وملاءمته لكتابة الكثير من الكلمات الماثورة ... والحكم المختلفة .

الخط الديواني



حامد الأمدي : أحد أهم الخطاطين الأتراك .

هو من الخطوط المستديرة المبنية على الف في شكل الحرف ويهتم الخطاط بضبط قاعدته على السطرين الأعلى والأسفل ، وملء الفراغات حسب حسه الفني .

وقد ابتكره العثمانيون للمراسيم والرسائل الموجهة للدول الأجنبية وتكتب به الشهادات الرسمية والخطوط التزيينية ... ومن أنواعه ، الديواني الجلي (خط كبير) وفيه تشابه الخطوط ويكون ضبط قاعدته على السطرين الأعلى والأسفل ، وهو مليء بالتشكيل .



محمود السحات من الخطاطين الكبار المعاصرين .

خط التعليق (الفارسي)

ولد هذا الخط في إيران ويكثر استعماله هناك ، ويمتاز بالرشاقة والميل من اليمين إلى اليسار بشكل خفيف ، فيه استدرجات كثيرة ويتوزع بين مد في بعض الحروف وتجمعات غيرها ، لتخفيف الرتبة عن النظر .

الخط المغربي

انتشر في المغرب العربي ، وقد استخدم في الاندلس ، وهو مشتق من الكوفي القديم ، ويختلف شكلا من خطاط لآخر ، حيث لا توجد له قواعد دقيقة ، في رسم الخطاط حروفه كما شاء وبحرية تامة ، وتوجد منه مخطوطات رائعة تمثل الصيغ الفنية المتحررة أكثر من غيرها ضمن التراث العربي ، وقد أحب الفنانون التشكيليون المعاصرون هذا النوع من الخط واستخدموه في لوحاتهم بكثرة ، لقدرتهم على التعبيرية بحرية .

خط الرقعة

ابتكر خط الرقعة للكتابة في الدوائر الرسمية وتكتب الآن به عناوين الصحف والاعلانات بشكل رئيسي . . . وقد أتى اسمه من الرقعة وهي الورقة الصغيرة ، وتمتاز بالسهولة التي تعتمد على للخط المستقيم والقوس والدائرة ، بعيدا عن التعقيد وهو واضح جدا .

وان المتفحص للخط العربي ، وجماليته يستطيع

أن يجد في بعض الخطوط قوة تعبيرية ، توحى بما هو أبعد من الكلمات ، وتعطي إحاسيس مختلفة ، لمجرد النظر إليها ، وأحيانا تستدعي صورا مختلفة نعرفها ، فالالف في خط الثلث تبدو كسيف مستل ، والعين كمنقار صقر دقيق وقوي .

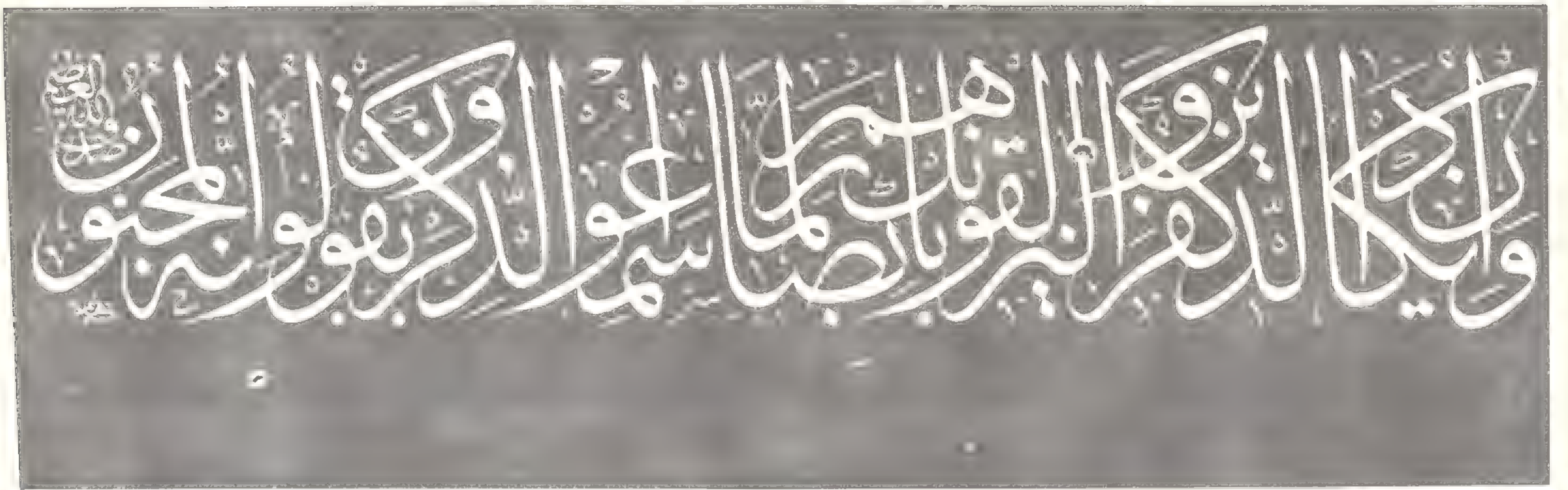
وكما نرى الحروف الصلبة المتينة والقوية التي تعكس شخصية وثقة الخطاط بفنّه ومهارته ، نجد بعضها ضعيفة واهنة ، وكأنها خطوط رقيقة لا تثير المشاعر ، ولا تعطينا أي شيء .

لهذا فالخط العربي له أسرارهِ وإبعاده ، التي يدركها الفنان الاصيل ، بواسطة التعبير الخطي يعكس الخطاط إحاسيسه الداخلية ، ويسكبها في الحرف ، ولا يعتبر إنجاز الخط بمهارة يعطي القوة ومدّها ، فالخطاط المتمكن يكون كالفنان التعبيري . . يحزر طاقاته الانفعالية داخل الحرف .

وقد لعبت الخطوط دورا هاما في الحضارة العربية حين انتشرت في البيوت وعلى الجدران فشملت كل مظاهر الحياة ، ولعب نفس دور اللوحة الفنية في الحضارة الغربية ، وخصوصا حين دخلت الحياة الحديثة ، في بداية القرن العشرين ، فنادرا ما نرى بيتا أو مكانا لانراه مزينا بعبارات هامة لخطاط شهير .

لمحة عن أشهر الخطاطين

ان رشاقة الخط العربي ، واكتساب الاحرف



هاسن البغدادي - خطاط كبير معاصر .



الخطاط محمد شفيق - خط ثلث .



محمد عبد العزيز الرفاعي - خط ثلث .

أشكالا متعددة ، باتصالها مع بعضها ، ولاسيما مكانية كتابة عبارة واحدة بأشكال مختلفة ، ترك باب التجديد مفتوحا ، وكذلك الوصول الى التعبير عن كل أمور الحياة المختلفة ، حتى أن (بيكاسو) قال مرة :

« ان أقصى نقطة وصلت اليها في فن التصوير ، وجدت الخط الاسلامي ، قد سبقني اليها منذ أمد بعيد » .

وفي العربية يقال : (خير الخط ما قرئ) .

والواقع أن هذا المفهوم قد تطور منذ العصور الاولى وانقلب الى (فن مستقل) ، ولاسيما على يد (بن مقلة) في القرن العاشر وابن البواب (القرن الحادي عشر) وظهر تأثير (ابن البواب) على الاقطار المختلفة التي اتبعت قواعده .

وقد لمع اسم كل (قطبه المحرر) الذي أوجد خط [الطومار] في أواخر الدولة الاموية ، والخطاط (الضحاك بن عجلان) الذي عاصر الدولتين الاموية والعباسية ونبع في أيام (ابي العباس السفاح) ، والخطاط (خالد بن هياج) وكان كاتب (الوليد بن عبد الملك) وكتب المصاحف .

وقد ظهر الخطاط الشهير (ياقوت المستعصي) المتوفي في عام (١٢٩٩) وهو من بلدة (أماسيا) ، ولقد كتب على طريقة (ابن البواب) ، ولازم المتنبي وتعلق به ، وكتب عدة مصاحف هامة .

وقد قال في الخط :

« الخط هندسة روحانية ظهرت بالة جسمانية ان جودت قلمك ، جودت خطك ، وان أهملت قلمك ، أهملت خطك » .

وهو الذي وضع انواع الخط الستة المعروفة وضبط قواعدها كلها وهي « الثلث - النسخ - المحقق - الریحاني - التوقيع - الرقعة » .

ومضى أكثر من قرنين ، قبل أن يظهر خطاط شهير وهو الشيخ حمد الله (١٤٢٩ - ١٥٢٠) وسار هذا على أسلوب (ياقوت المستعصي) باديء الامر ، بشكل تام وكامل ، الا انه بناء على توصية السلطان (بايزيد الثاني) ، نجح في استنباط أساليب جديدة مستعينا بذوقه الرائع ، وحين نجح انتهى دور خلفه (ياقوت) .

وحاول (أحمد قره حصارى) أن يعيد أسلوب ياقوت أيام سليمان القانوني ، لكنه فشل ، ولم ينجح قره حصارى الا في (الخط الحلبي) .

وقد اشرق اسم استاذ كبير هو الخطاط (عثمان) . . . (١٦٤٢ - ١٦٩٨) الذي تقح أساليب (حمد الله) و (ياقوت) ونجح في ايجاد أسلوب خاص لنفسه أكثر جمالا وصفاء مما جعنه من أهم الخطاطين اما بالنسبة لخط التعليق فقد بدأ باستعماله منذ

النصف الثاني للقرن الخامس على يد استاذ شهير هو (عماد حسني) وهو خطاط إيراني مشهور ، توفي عام (١٦١٧) وقد أوجد يساري عسكر المتوفي (١٧٩٨) المدرسة التعليقية التركية ، اذ أخذ عن (عماد حسني) وجمل حروفه وأعطاهها شكلا جديدا .

وارتقى الخطاط (مصطفى راقم) الى ذروة أساليب الخطاطين ، سواء من حيث كمال الحرف والشكل ، ونجح في نقل مفهوم (الحافظ عثمان) عن الثلث الى الجلي ، وقام باصلاح (طغرى السلاطين) وأوصلها الى الجمال التام .

وكان من المتوقع أن تزول أهمية الخط بعد تحولات المجتمع ولكن الذي برز الان في هذه المرحلة هو ان الخط مازال يعتبر من أهم ابداعات الحضارة العربية ، وان دخوله اللوحات الحديثة الفنية قد أعطى اللوحات أصالة ، وبقي يتمتع بأهمية ، ولهذا اشتهر عدد كبير من الخطاطين الذين مازالوا يعملون كل يوم في كل انحاء الوطن العربي والعالم الاسلامي .



خط مغربي من مخطوط مغربي

الفنان الفرنسي جورج برائ

« هناك فنانون يفكرون دوما بالانسان .. وآخرون يفكرون بالفنان ... وان فنانى القرن السادس عشر كانوا يفكرون بالفن الذي يتحاور مع الفنان ، ونحن نعيش عصرا ... يتحاور الفن فيه مع الانسان » .

(براك)

يحتفل العالم هذا العام بذكرى مرور مائة عام على ولادة (جورج براك) ، الفنان الفرنسي الكبير ، الذي اعتبره النقاد من اكثر الفنانين المعاصرين تجسيد للرؤية الحديثة للفن، وقدرة على تقديمها في لوحاته ، والذي قدم تجربة فنية متميزة ، نادرة المثال في هذا العصر ، تملك الحس الانساني والتعبير الفني الاصيل .

ولنتساءل هنا ما هي اهم خصائص تجربة (براك) التشكيلية وما هي الاهداف التي سعى اليها عبر أعماله التي تعتبر اليوم من أغنى التجارب المعاصرة ، وأكثرها أصالة وخصوصية ؟!

وحتى نستطيع ان نشرح اهداف (براك) لابد لنا ان نلقي نظرة على حياته ، تساعدنا على فهم تجربته ، واستخلاص اهم ما في هذه التجربة من مفاهيم فنية . ولد براك عام (١٨٨٢) ، وحين كان في الثامنة من عمره ترك منطقة باريس ، موطن اقامة عائلته الى (الهافر) ، حيث درس هناك في (مدرسة الفنون الجميلة) ، وذلك عام (١٨٩٩) ، وجاء الى باريس في عام (١٩٠٠) ، ليمارس الفن واتخذ مكانا لاقامته في (مونمارتر) ، في غرفة صغيرة غير مريحة ، رسم فيها بحماسة منقطعة النظر ، وفي عام (١٩٠٢) امضى فترة زمنية في كلية الفنون الجميلة ، ودرس بعدها في

اكاديمية (هامبر) ، وفي هذه المرحلة تعرف على المدرسة الوحشية ، تحت تأثير صديق له من (هافر) هو (أوتون فريز) .

وفي هذه المرحلة رسم بحدود (٣٠) لوحة وحشية الاسلوب ، اعطى عبرها للوحشية اتجاها خاصا ، يختلف عن (وحشية ماتيس) ، بل كان من اقرب الفنانين الى تجربة (دوران) و (فريز) و (فلامنك) ، وحشية اقرب الى (سيزان) وبعيدة عن (فان غوغ) ، رسم بعضها بلون واحد ، واراد ان يعطي الوحشية فكرا وعمقا .

ومنذ تلك المرحلة ، برزت شخصية (براك) الاصلية والتميزة ، التي تسعى الى اعطاء ما هو ابعد من الصياغة الاسلوبية ، من اجل الوصول الى جوهر التصوير بالذات لتقديمه .

لقد كان (براك) . . يملك نظرة للفن تجعله عبارة عن ملاحظ ومحلل ، وبناء للعمل بعد دراسة كل عناصره على ضوء مفهوم مفامرة عقلية تعلي من أهمية الحوار مع الأشياء ، وإعادة تأليف كل شيء في اللوحة ، بروية وهدوء لتقديم (الحياة) من أكثر العناصر الجامدة ، ولهذا عرفت عنه كلمته الشهيرة :

« انني احب القاعدة التي تصحح العاطفة »

لكن السؤال الذي يطرح هنا ، أي قاعدة يتحدث

عنها (براك) وأية عاطفة ؟!

لاشك في أن مفامرة (براك) الهامة ، قبل أن يكتشف أسلوبه الفني الخاص ، ترجع الى (التكعيبية)، حين التقى مع (بيكاسو) وعملا معا لفترة زمنية ، امتدت عدة سنوات ، ومن هذا اللقاء العفوي ، ولدت تجربة فنية من أهم تجارب الفن المعاصر . .

يقول كثير من النقاد بأن (براك) هو الذي رسم أول لوحة تكعيبية بالمعنى الدقيق للكلمة ، في نفس الفترة التي رسم فيها (بيكاسو) أول عمل ممهّد للتكعيبية ، وهو [آنسات من أفينيون] .

وكانت تلك التجربة ، بدايقلثورة جمالية وتشكيلية

قلبت كل الصيغ الفنية السابقة ، اذ عمد (براك) و (بيكاسو) الى تحطيم (الشكل) أو المظهر الخارجي من أجل اكتشاف الاعماق ، والوصول الى معنى الشيء ، وجوهره ، وبالتالي اكتشاف العمارة فيه ، وتحليل الأشياء الى عناصرها المكونة التي هي : (اسطوانة) و (مخروط) و (مكعب) . . . وهكذا تمكن الفنان التكعيبى من أن يوصلنا الى أن جوهر كل شيء يكمن في رده الى الشكل الهندسي الراسخ والكامن فيه ، وهذا يرجع الى أن التكعيبية أخذت منطلقات (سيزان) وذهبت فيها الى أقصاها تحليلا ، ومن ثم عادت الى اللوحة لترسم الأشياء الموجودة فيها ، على ضوء ، هذه الحقيقة المكتشفة .

وفي الحقيقة أن (براك) قد اكتشف (سيزان) ورسم في نفس المناطق التي كان يرسم فيها ، [الاستاك - قرب مرسيليا] ، وتعرف على أهمية ما كان يقوم به (سيزان) ، الفنان الاساسي الذي اكتشف أن الواقع هو عبارة حركة جدلية تجتمع فيها الحركة والحياة في نفس الوقت .

واكتشف في (سيزان) نموذجا لفنان أعطى حياته للبحث والتحليل والاكتشاف ، بعيدا عن الاضواء ، ومغامرة عبر (المشكلات) التي تطرحها الطبيعة ، ومحاولة لبناء العمل الفني ، ومن خلال هذه الاجوبة التي يقدمها لنا الفنان ، والحلول التي يكتشفها يمكن أن يصل الى قمة الفن ، مفامرة مع الطبيعة أولا وأمام المساحة البيضاء ثانيا .

لهذا يمكن اعتبار شخصية (براك) من هذه الزاوية تشابه شخصية (سيزان) ، كلاهما ورث المفاهيم التجريبية ، والتحليلية ، والدراسات والاكتشاف ، واقتحام المصاعب ، ومحاورة الحجوم واللون ، والتصدي للأشياء لاكتشاف معناها الغامض ورده الى معادلة بسيطة واقعية ، فالفن بساطة مطلقة ، واكتشاف عبر مفامرة يضع الفنان نفسه امام القضية الكبرى . بل أن (براك) يشابه (سيزان) في كثير من موضوعاته التي كانت (طبيعة صامتة) ، حتى أن بعض النقاد يرون في (براك) أحد قلة من الفنانين الذين ظلوا مخلصين للطبيعة الصامتة حتى النهاية .

وحين التقى (براك) مع (بيكاسو) ، كانا صديقين حميمين ، حتى أن (براك) قال مرة : *

« لقد كنت انا وهو كصاعدي جبل يشدنا جبل واحد ؟! »

وفي هذه العبارة ما يكشف لنا عمق العلاقة التي ربطت بينهما رغم اختلافهما الجذري ، في كل شيء ؟ كان (بيكاسو) اسبانيا ، يملك حدة ورثها عن (الاندلس) ، ويحمل معه تراجيدية خاصة ، وهو يعكس المفاهيم الرئيسية للعصر الراهن ، دعاية واعلام ،



براك



عمل نحتي آخر لبراك .



نحت - براك - متأثر بالفضاء الأفريقي .

ويفرغ انفعالاته الساخنة في اللوحة مباشرة ، وبقوة صقر حاد العينين ، ويتحدى بما يقدمه كل القيم والمفاهيم ، على حين يتفرغ (براك) الى حوار هادئ مع الالوان والاشكال ، ويعمق بحثه ، عبر مواضيع عادية تحيط به ، حتى اننا نستطيع ان نعد موضوعاته ونحصرها ، بينما لا نستطيع تحقيق ذلك اذا درسنا (بيكاسو) .

- [مناظر طبيعية ، طبيعة صامتة ، عاريات ، بعض وجوه ، طيور .. وازهار] ..

انه كان مولعا برسم ما هو معاصر له ، يومي حوله ويتوصل عبر ذلك الى العمق المطلوب .

لهذا تخلو حياته من الاحداث الهامة التي يقدمها لنا نقاد الفن عادة ، عند الحديث عن الفنانين ، ان اهم احداث حياته هي انه تخطى عن كل شيء ، الى حوار مع الاشياء ، بعيدا عن العالم ، في فترات حاسمة ، حريان عالميتان وما جرى بينهما من ازمات ، وهو يحاور الاشياء ليعبر في هذه الموضوعات المحدودة ، عما يريد ولهذا لم يفر من الاحداث ... لكنه نقلها لنا بأسلوبه الخاص .

وجراة وتحذ لكل شيء ، حتى انه أصبح اسطورة القرن العشرين بكل معنى الكلمة ، لكن (براك) كان فرنسيا هادئا ، بعيدا عن الاضواء ، يكره الصور والمقابلات ، ويفر من العلاقات الشخصية ، ويبتعد الى مرسمه يحاور الالوان ، بهدوء ، لكن خلف هذا الهدوء الذي عرف عنه ، يكمن تمرد عميق ، تدفق الحياة في اللوحة ، ودأب لا ينتهي لاعادة رسم الاشياء ، واختبارها ، والتدقيق فيها .

لقد لعب (براك) دورا اساسيا في التكعيبية ، واعطاها معنى خاصا ، انطلق من التحليل ، ومن بناء التناغمات اللونية ، النادرة والخطوط المتداخلة ، والزوايا التي تكشف عن نفسية خاصة ، وحساسية متأقة ...

ويمكن من ان يصل الى التاكيد على هذه الشخصية عبر كل تجاربه الفنية ، فهو يملك قدرة خارقة على الابتكار وعلى التعمق في هذا الابتكار ، ولهذا يختلف عن (بيكاسو) في اسلوب الابتكار ، ان (بيكاسو) لا يملك خطا بيانيا واضحا لسيرة فنه ، يمكن الاعتماد عليها ، ذلك لانه يعود الى اساليب قديمة ، ويجدد عبر العودة ،

وهو في محاولته هذه توصل الى العديد من القضايا الهامة التي لخصها بقوله :

« تنتهي اللوحة حين تنقل فكرة محددة »

لان الفن حوار مع الالوان والاشكال ، ومع العناصر التشكيلية الاخرى للتعبير عن الحياة المتدفقة ، أكثر مما هو تطبيق لنظريات أو لاسس جاهزة ، أو نقل حرفي للطبيعة ، وهكذا يمكن أن تعكس لوحة (الطبيعة الصامتة) ما تعكسه لوحة أخرى اذا عرف الفنان كيف يعالجها ، وكيف ينقل أزمت عصره ، ومشاكل الانسان عبر الفن التشكيلي وأدواته المتاحة ؟ ولهذا كان يقول :

« انني ضد كل القيم الاخلاقية - التقليدية -

وضد كل نظام ، وعلى الفنان أن يرى القاعدة ... ويكتشف النار المقدسة ... »

« انني لا أؤمن بما هو لانهائي ... ضمن ما هو نهائي ، لان الحياة هي التجديد الدائم » .

« ان نقطة البداية للفنان هي ... العدم ... »

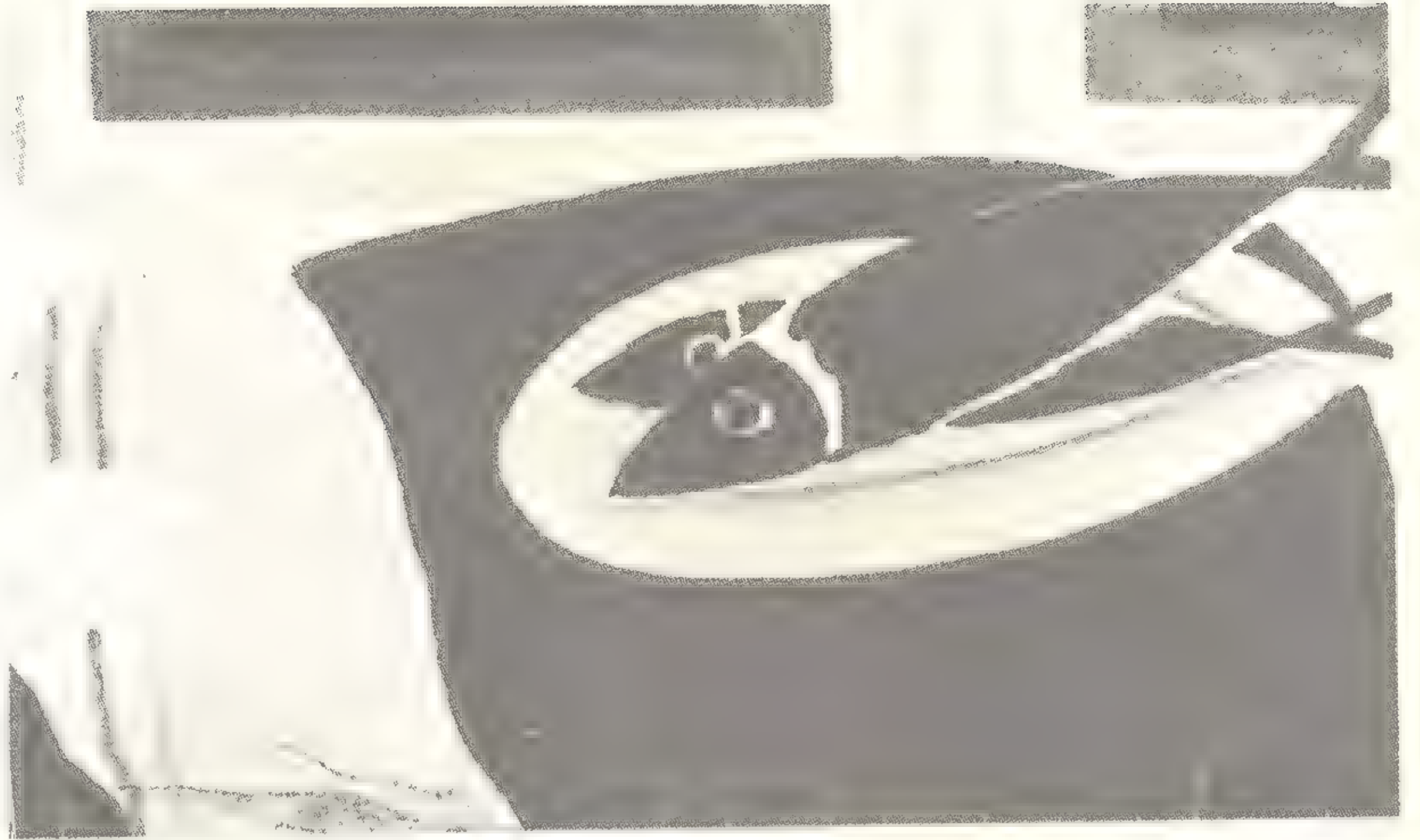
« ان الفكرة وحدها لا يمكن ان تعطي للفن نجاحا ، وان الوصول الى تقديم الفكرة الكاملة في العمل ... تقودنا للخطأ ، ان اللوحة تنتهي حين تتحقق فيها الفكرة ... وحين تحل الفكرة محل الشخصية ، ان الفكرة هي « مهد » اللوحة ... فقط » .

وهذا يعني أن (براك) كان يريد استبدال الفكرة في الفن التشكيلي ، بالقيم الفنية وحدها بحيث تنعكس عبر لغة الفن ، وهذا ما جعله أحد أهم الفنانين المعاصرين الذين نادوا بالحدثة ، لكن حدثة براك تملك (التجربة) و (التحليل) و (الاكتشاف) ، عبر (الواقع) .. ولهذا كان ضد التجريد ؟!

« لقد اكتشف الفنانون التجريديون ان اللوحة هي عبارة عن بعدين فقط ، وان من الصعوبة بمكان بالنسبة لهم ان يتحركوا للأعماق » .

« ان الفنانين التجريديين ... قد ابتعدوا عن الطبيعة ، ولم يعودوا يرونها ... لهذا أصبحت أعمالهم عبارة عن (صيغ) تزيينية ، ... انهم يقدمون لنا بحثا عن سيمفونيات » .

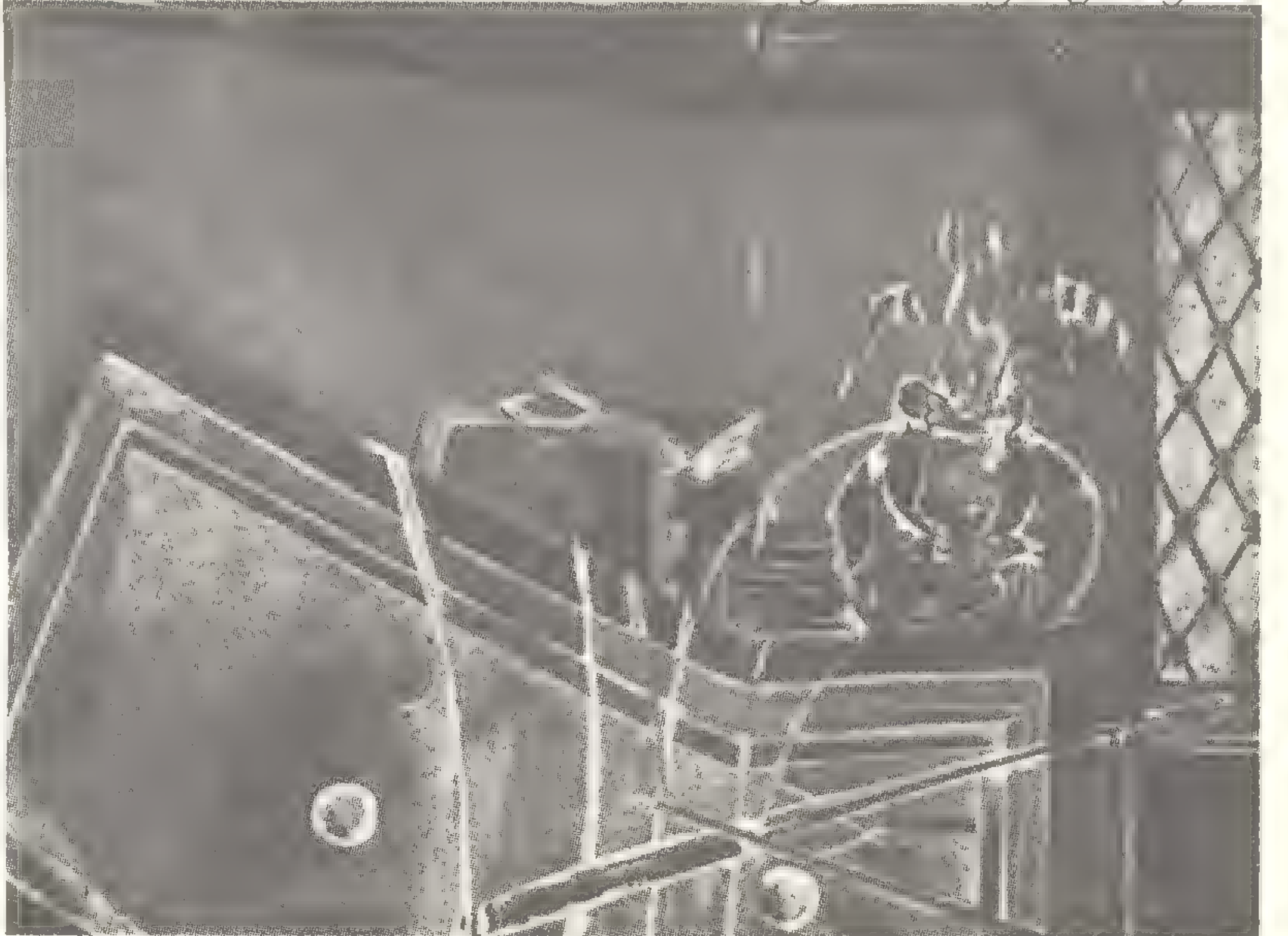
وهكذا يكشف لنا عن جانب هام آخر في فن (براك) ، لم يعطه النقد ما يستحق من الاهتمام ، ذلك لان أكثرية نقاد الفن ، لا يريدون التعمق في أهم جوانب تجربة (براك) وأكثرها أهمية ويقفون عند المظاهر ، ذلك لان تجربته محاولة كبيرة لاقتحام أعماق مشكلات الفن ، والوصول عبرها الى لوحة تحمل دفء الحياة ، وتتعامل مع القيم التصويرية الاصلية ، وتقدم الحدثة في نفس الوقت ، حرارة العمق الذي تقدمه الالوان وأساليب اكتشاف « ما هو جديد عميق » ليعبر به عن المشكلة الانسانية . ! .



طبيعة صامتة - براك .



حزء من غرفة - براك .



زهور وباب - براك



عصفور - براك - فسيحاء

آنية وعصفور وكتابات - براك



لكن كيف يقدم الفنان ، لوحة حديثة ، فيها المضمون الانساني وفيها الحدائة في التعبير ، والروح التحليلية ، والتعامل مع اليومي لاكتشاف حلول جديدة معبرة ..

كان براك يقول :

« هناك فنانون يفكرون دوما بالانسان ... واخرون بالفنان ، وان فناني القرن السادس عشر كانوا يفكرون بالفن الذي يقدم الحوار مع الفنان ... ونحن نعيش عصرا ... يتحاور فيه الفنان مع الانسان ؟! » .

وهنا يطرح تساؤل أساسي ، كيف يعبر (براك) عن الانسان رغم انه لم يرسمه الا قليلا ؟!

ان من الواضح ان (براك) يقدم لنا الانسان عبر الاشياء التي تحيط به ، وهو يحمل كل شيء يقدم لنا ما هو انساني ، بحيث لا نستطيع ان نرى عملا له ، الا مشبعا بالانسان ، وهو يصل احيانا الى التعبير المستحيل احيانا ؟! يقدم لنا لوحة (الطائر وعشه) ، ونحس بأن اللوحة قد قدمت بشاعرية تلفت النظر وبرؤية لهذا الطائر يحمل الى عشه قطعة من الطعام .. ان عمق اللفظة واسلوبها تجعلنا نؤكد على ان الطائر هو انسان بالمعنى الحقيقي يحمل لعشه الطعام ... وحين نرى طائرين محلقيين في الجو ، أحدهما اسود على خلفية حمراء والاخر ابيض على خلفية صفراء ، نحس بأن الطيور تعكس شيئا أعمق مما يبدو لنا ، ذلك لان الاسلوب الذي وضع فيه عمله ، يعطينا الحق في أن نفترض ان مثل هذه البساطة الآسرة تملك أعمق التعبير ، فنرى فيها جمالا وتناغما ، وفي نفس الوقت نحس بأن هناك ما هو أعمق من ذلك كله .. التحليق ...

وقد نرى احد الطيور تحيط به سحب تمنع حركته ، أو تقيده مساحة بنية ، ويتصارع معها ليزداد تحليقه ، وقد نراه على خلفية حمراء قد تحول الى شكل تزييني ، لكن ذلك لا يعكس الا الموت ...

ان اهم ما نكتشفه في مجموعة [الطيور] التي رسمها في اواخر أيام حياته ، هي البساطة الآسرة ، والمساحات الدقيقة ، والتعبير الانساني ، والقدرة على تقديم تراجمية الحياة ، عظمة البطولة في الطائر ... وقدرته على التحليق ، والحنان على عشه ، وما يصادفه من ألوان وأطواق ، وتجميد ، وهكذا نكتشف فيه كل قيم الحياة الرئيسية ، الحياة .. النضال .. الاستعداد .. التضحية .. والموت .. والبحث عن هذه الطيور يؤكد ما سبق لنا ان تحدثنا عنه ، في تجربة (براك) من قدرة على ان يقدم لنا ما هو (انساني) عبر لغة بسيطة ، مستخلصة من الواقع ، وعن طريق موضوعات عادية ، ويصل في هذا التعبير عبر اللغة

الفنية - المتميزة الى اقصى التراجمية الانسانية ؟! وكذلك هي لوحات (الطبيعة الصامتة) عنده ، فهي تقودنا عبر مئات التجارب المختلفة الى شيء من التراجمية الكامن في لب الطبيعة ، حوار بين (لونين) أو بين (مساحتين) أو بين عدة أشياء موضوعة أمام مساحات هندسية ، فالحياة تتدفق في (التفاح) و (الليمون) و (الازهار) و (العنب) ونحن نراها حية على مساحات هندسية ، تارة تطفئ عليها فتفرقها في دوامة الخطوط المعبرة ، وتارة نرى الحياة تطفئ على كل شيء بقوة لا نظير لها ، وهنا تكمن الصياغة المعجزة التي تبسط وهذا ما يميز تجاربه الفنية التي رسمها للطبيعة الصامتة عن أعماله التكعيبية التي رسمها للطبيعة الصامتة عن أعماله التكعيبية التي وغيره ، فالاشكال قد لحضت بدسامة وعبرت بقوة عن موضوعها ولم تتوقف حدود التحليل الهندسي البارد ، ولهذا فتجربة (براك) أكثر قدرة على الاقتحام للمشكلات ، وأكثر قدرة عن التعبير عن الانسان ، فكان (البطيخ) في لوحته ، وجه انساني ... يحيط بسواد يبرزه بياض حوله ، وهكذا نرى فيه المأساة مجسدة ، بدون حاجة الى تقديمها عبر « موضوع » يحتوي على أشخاص .

وهكذا نستطيع ان نفهم ... لماذا كان براك فنانا عظيما ، وما فعله حتى استطاع ان يتوصل الى تجربة نادرة في الفن التشكيلي المعاصر ... لذا يمكن ان نقول عنها [حدائة ... لكنها ليست الحدائة المألوفة ، وتراجيديا ... لكن بأسلوب خاص ... وتصوير انساني بدون انسان في اكثر الاحيان ، وفن واقعي ... رغم انه لا يستخدم الواقعية ...] وفوق ذلك كله ... فن انساني عميق بتعابير وما يملكه من لغة ، وما يقتحم من مشكلات ... رغم بعده عن كل المشكلات والاضواء ... وهكذا كان شاهد عصره ... فعلا لكن بأسلوب خاص أصيل .



عصفور يتحدى القيد - براك

جورج براك

١٨٨٢ - ١٩٦٣

ترجمة فريد جحا
عن مجموعة برونفيلد

مقدمة :

« وجد الفن ليخلق فينا القلق ، أما العلم فلكي يطمئنا . » ليس هناك تحليل يمكن أن يشرح ، بشكل أجود ، نتاج براك ، مثل الجهر بالعقيدة هذا . ان اللوحة ، بالنسبة اليه ، تطرح اولا مشكلة حرفية : هي انشاء أمر ما في جملة التصويرية والمركبة ، والمستحقة للمشاهدة ، ببساطة لوحاته القصوى تقارب الفقر ، وليس التصوير ، بالنسبة له ، تحميسا ، او اثارة للنفوس ، ولا نزوة ولا تعبيراً ، ان براك يبقى دائما واعيا متيقظا : « احب القاعدة التي تصحح الانفعال . »

وما من أحد ، مع هذا ، اكثر عداوة منه للديكارتية ، فالسر الخافي الذي ينبعث من لوحاته ، يهز وجونا العاقل ، فما يفتش عنه براك في العمل هو مظهره لا شاعريته .

اما وانه فنان متخيل حالم ، فهو قبل كل شيء روحاني يعرف كيف يكشف ويعبر عن الصلة السرية للأشياء فيما بينها ، اننا (نرى) اللوحة ثم (نحس) بها ، ثم (نفهمها) ثم (نعانيها) : « تشبع ، وتصور قسري ، وهلوسة » تلكم هي رموزه وشعاراته .

١ - تحليل « محسنوس » للكون الواقعي :

ولد جورج براك في (أرجانتوي) ، قرب باريس ، ولأن والده كان دهانا فقد ترك دراسته في السابعة ليتعلم مهنة الأسرة ، وهو يتابع الدروس المسائية في مدرسة الفنون الجميلة .

ولكي يكمل تعلم مهنته والتمرن عليها ، فقد عمل لدى موظف سابق من موظفي أبيه ، وحصل على دبلوم دهان مزخرف ، ولقد احتفظ براك من هذا التعليم المهني الاهتمام بجمال العمل ، الذي ينتهي ببطء ، وبالحب الذي يكنه تجاه نوعية المادة المستعملة ، ومعنى بساطة الحقيقة اليومية للأشياء .

وبدأ براك يرسم في عام (١٩٠٢) بينما كان يتردد باستمرار على متحف اللوفر فيزور جناحي مصر ، واليونان القديمة ، وجناحي (بوسان) و (كورو) .

تجربة الوحشية :

وانضم براك في سنة ١٩٠٦ الى مذهب الوحشية ، وهو مدين قليلا ، بذلك ، الى أوتون فريز ، من الهافر ، الذي سافر معه الى انفرس في عام ١٩٠٦ والى لاكيوتا في عام ١٩٠٧ ، ولقد ترك ، منذئذ ، أعماله المدرسية ليتفرغ للتصوير الخاص ، الا ان ميله للتناسق وتوزيع اللمسة المنطقي (اكثر مما هو غريزي) سيظهر لديه

واضحاً منذ ذلك العام ، ان انشاءاته المتوازنة تخون التفتيش عن الأثر القاسي ، أقل مما يفعل همه في بناء الفضاء ، وكانت تلك فترة قصيرة ، ولا يحتفظ منها الا بثلاثين لوحة .

التكيبية السيزانية :

وتحدد رحلته الى ايتاكا ، (وهي حج سيزاني حقيقي) ، القطيعة مع الوحشية ، والانزلاق نحو مفهوم أكثر عقلانية للوحة ، واتباعا لسيزان الذي كان يحاول ، لرؤية الطبيعة واضحة ، أن يحولها الى أشكالها الأكثر هندسية [مكعب واسطوانة وكرة]... كان براك ، اتباعا لسيزان هذا ، يعالج (منازل ايتاكا) حسب نموذج نبري ومعماري ، دون منظور خطي ، أو عمق فضائي ، الا أنه ، وهو يتجاوز درس سيزان ، يطوع قيم الاحساس لمطالبات البناء .

ان كلمة (التكيبية) وحدها هي التي تستطيع وصف هذه الفترة وتسميتها ، ان اختراع الكلمة معزو الى [لويس فوكسيل] الذي كتب مقدمة (دليل) معرض براك في رواق كوهنويلر (من ٩ الى ٢٨ تشرين الثاني عام ١٩٠٨) : [ان براك يكره الشكل ، ويحيل كل شيء من مواقع ، ووجوه ، ومنازل ، الى صيغ هندسية ومكعبات] .

ان تاريخ التكيبية هو سلسلة محاولات لاعادة بناء المثالات على اللوحة التي تملك بعدين ، بينما يملك الموضوع ثلاثة ، وسيبقى براك حتى نهاية حياته آمينا لهذه الجمالية المعنوية المخصصة لتنظيم العالم في جوهره ، وليس في مظهره .

ولقد عاش براك حياة عزلة في محترفه ، ذلك الذي بناه له المهندس بيريه في عام (١٩٢٥) [في ٦ شارع دوانيه قرب حديقة مونسوري] ، والآخر الذي بناه في [فارنجفيل] حيث ذهب اليه قبل حرب [١٩٤٠] وبعدها ، وكان مرضان خطيران في عامي (١٩١٦) و (١٩٤٥) قد أخضعاه للتعطيل والتأمل ومثلا الحديثين البارزين اللذين تركا بصماتهما على فنه .

التكيبية التحليلية والمبهمة :

كان براك ، منذ مرحلته التكيبية ، مجذوبا نحو المحسوس ، انه يريد تجسيد الفراغ ، فلقد ترك رسم الطبيعة الى الصورة ، الى الطبيعة الصامتة ، خاصة ، [ان ما جذبني كان تجسيد هذا الفراغ الجديد الذي كنت أحس به ، انني بدأت عند ذاك ، برسم لوحات طبيعة صامتة ، بشكل خاص ، لأنه في الطبيعة الصامتة ، يوجد فراغ ملموس ، أو يدوي ، بمعنى آخر .]



عصفور وزهرة - براك



وجه فتاة - براك .



طبيعة صامتة تنبض بالحياة - براك

وهكذا كان براك ، وهو محمول نحو التحليل الذي يملكه التأليف الفني ، يعرض الأثر من زوايا مختلفة ، فالى انحلال اللون في النور ، والى انعدام [الفارق اللوني المحلي] في اللون ، كانت التكعيبية تذيب [التفكيك التحليلي للأثر في لون محايد] ، ولقد غدا الشكل مجزءا الى مخططات متوهجة أو مضيئة في صفيحات متعددة (لوحة جذع امرأة) ، ولن يكون الفراغ البتة سلسلة متلاحقة من الحقائق المتقاربة في فراغ يبعدين ، بل فراغ كلي ، والاشكال المنتزعة في آن واحد ، من زوايا تحدث ايقاعا في اللوحة (لوحة كمان والوان) .

وغدا فن [براك] ، حول عام (١٩١١) أكثر تجريدا ، وخلال هذه الفترة المهمة تتقاطع المخططات ، وتفسر ، فالصورة تنار ، بانعكاس ، بانتشار بارز ، خلال شبكة تخطيطية بخطوط قطرية ومنحنية .

٢ - خداع العين وأوراق ملصقة :

ولقد أدخل براك ، في هذه السنة نفسها ، لأول مرة ، في واحد من تكويناته كتابة بحروف طباعية لكلمة (BAL) (لوحة البرتغالي) ، ولقد سبق هذا الابتكار لوحات شهيرة من نوع الرسم الخداع شتاء ١٩٠٩ - ١٩١٠ (لوحة الكمان والجرة) ومعها تقليد

لمواد ، كالمرمر والخشب المزيفين ، هذه الاساليب في خداع العين - التي اكتشفها بنفسه في محترف والده - هي تذكير بعالم الظواهر الذي تمنحه .

ولقد أضاف بسرعة الى الزيت ، نشارة الخشب ، وبرادة الحديد ، ومقومات أخرى مختلفة ، وسيكون للوحاته منذئذ حياكة خاصة يقول فيها : [المادة هي كل ما يستطيع تحريك احساس اللمس .] .

الا ان الاوراق الملصقة تؤلف وحدها الحل الحقيقي لمشكلة الفراغ . [لقد أدخلت النحت في لوحتي ، وكان ذلك أوائل أوراق الملصقة .] فنقطة الانطلاق لم تكن البتة الموضوع ، ولكن المخطط الملون : فالموضوع لم يكن البتة نقطة الانطلاق ، ولكن المخطط هو الذي كان هذه النقطة « فمن اسطوانة كنت أصنع قنينة » ، كذلك لخص الامر (جوان غري) ، هذه القطع من الاوراق المطبوعة أو المرسومة ، يلصقها الفنان على ورقة ، ثم يعين نوعها بخط من الفواش أو الحبر .

ولقد حصل على تأثير العمق بواسطة مخططات موازية للسطح بدقة ، لقد دخلت التكعيبية منذئذ في المرحلة التي سميت « التركيبية » (١٩١٢ - ١٩١٣) ، وكان العمل الرئيسي فيها (لوحة الموسيقى عام ١٩١٧) واللون ، الذي استعمل رفعت قيمته الاوراق الملونة ، قد أعيد ادخالها مرة ثانية ، ثم ان ايقاعا متصاعدا ، ومتجانسا بشكل جيد ، قد توضع في لوحاته بسهولة .



طبيعتان صامتتان كلهما
حيوية وإنسانية .

٣ - نحو فراغ تشكيلي وشعري :

وافترق براك عن بيكاسو في عام ١٩١٧ ، ومضى منذ تلك السنة باتجاه فن من الصمت ، عمل بموجب مجموعات : مداخل وحاملات قرايين (بين ١٩٢٢ - ١٩٢٦) ، طبيعة ميتة على منضدة (١٩٢٦ - ١٩٣٠) ، شواطئ رملية وصخرية ، ومستحقات (١٩٢٨ - ١٩٣١) أشخاص في طريق التأليف (١٩٣٧) ، (محترفات ١٩٤٩ - ١٩٥٣) ، طيور (١٩٥٥ - ١٩٦٣) .

وإذا كان يتناول الموضوع نفسه ، فليس ذلك عن عدم رضى ، ذلك انه يؤكد [ان اللوحة تنتهي عندما تمحو الفكرة] ، ولكنه يفتش عن فراغ يكون تشكليا

وشاعريا في آن واحد ، انه الشكل الذي يحدد الفراغ بصورة ملموسة وبصرية : [في الفراغ الملموس ، تقيس المسافة التي تفصلك عن الموضوع ، بينما ، في الفراغ البصري انت تقيس المسافة التي تفصل الاشياء بعضها عن بعضها الآخر] ، ان الفراغ البصري يحمله في لوحة المقهى - المشرب (١٩١٩) ، وفي جميع لوحات مجموعة الكلاسيكية لحاملات القرايين ، أما الفراغ البصري فيهيمن في مناظر (فارانجيل) الطبيعية ، انه متعدد القيم في المدافىء ، راضيا ، في آن واحد ، بالفراغ الملموس وبالفراغ البصري ، لان براك يعود الى عرض جديد طبيعي للموضوع ، ان تفلطح المدفأة ، المصور على صورة واقعية ، يخلق عمقا كبيرا تفيد منه الطبيعة الصامتة (لوحة مدفأة ١٩٢٧) .



طبيعة صامتة تكعيبية وشاعرية - براك



الحصان - نحات براك



تحويل للطبيعة الصامتة بشكل حركي

ويصبح الفراغ ، للمرة الاولى ، كليا في (لوحة غطاء الخوان الوردى ١٩٣٣) : فخلية اللوحة منشأة على منحنيات تحمي منحنيات الطبيعة الصامتة .

اما في (شخصياته التأليفية) فان الامتلاء الفراغي توصل اليه بتوزيع النور من المركز الى الجوانب (لوحة المرأة ذات القبعة) ، وباختيار ألوان متوزعة تعرف بعضها ببعضها الآخر (لوحة المرأة حاملة المندولينة) .

ولقد تصور براك النساء ، عازفات المندولينة ، أو القارئات في محترفه وكأنهن أشباح بأهداب فوسفورية، وتنظم ازدواجية الوجوه في (لوحة المستحلمات ١٩٣٠ - ١٩٣١) بمعارضة مناطق مضيئة أحيانا ، ومظلمة أحيانا أخرى ، و لوحة (محترف الفنان ١٩٣٩) تركيب بحوث سابقة ، والفراغ فيها هو في آن واحد ، لمسي وبصري بفضل انحراف النور ، وكلي بالعلاقات التي تقام بين الوجوه وأوراق الجدران .

والموضوع في لوحات الطبيعة الصامتة (١٩٣٣ - ١٩٣٥) ، كما في لوحتي الغطاء الوردى والغطاء الأصفر، منتزع من صفته النفعية ، فكل عنصر بذاته ، وهم بالغ ، بشكل متناقض ، سريالية تشكيلية ، ان هذا السحر يتعلق أولا بالعلاقات التي تقام بين الأشياء ، [فالليمونة في الحقيقة ، الى جانب البرتقالة ، تكف عن كونها ليمونة ، والبرتقالة تنقطع عن كونها برتقالة ، لتغدو ثمرة ، وعندما يفدو ما كان لطخة بيضاء ، غطاء ، يبلغ التشكيل الشعري .] .

وقام براك بزيارات متكررة لشاطئ البحر ، في فارانجيل ، خلال عام ١٩٣٠ ، والمستحلمات في لوحاته محولات الى منحنيات تتعقد ملتقية ، أو تتدافع متفرقة ، وسيظهر هذا الخط المتموج مرة ثانية في لوحات الطبيعة الصامتة لهذه الفترة (لوحة الطبيعة الرمادية عام ١٩٣٢) ، وخاصة في أعماله الأخيرة .

وأحزنه حرب عام (١٩٤٠) فهو حساس في لوحة (المرأة على خلفية زرقاء عام ١٩٤٢) حيث كل شيء فيها غامض (الجزء المضاء من الجسم المناقض للوجه المظلم المفصول عن الجسد ، والخلفية الزرقاء محدودة ، وخيالية) ، الا ان المأساة تنفجر في (لوحة الصبر عام ١٩٤٢) ، فجسم المرأة الهيكلية يجذب النظر نحو سواد عميق ، هو نوع من العدم ، وقلة حركته تعبر عن اليأس والقلق . وهكذا تظهر ، غريبة ، وبعيدة أيضا (لوحة المرأة في المرأة) ، [تصوير لا يقلق ؟ أي نوع من الفن هذا التصوير ؟] كذلك قال براك ، وتنطبق هذه الأقوال على أعماله الأخيرة ، وعلى مجموعة (المحترفات) بشكل خاص .

وغادر براك فارانجيل خلال الحرب ، ولم يفادر محترفه الباريسي ، ولقد نفذ لوحات بسيطة جدا ،

كانت جميع هذه اللوحات ، باستثناء (لوحة المحترف ٨) مصورة باللون الرمادي المتدرج ، أو باللون الأسمر-الأحادي اللون ، لكي لا يفدو اللون تسلية في صلاته الداخلية في الشكل وفي الفضاء ان هذه اللوحات ، المتجاورات بخشونتها وصرامتها ، هنّ كذلك أيضا بجوهن الضبابي المقنع الذي يحول الحقيقة المعتادة للأشياء المألوفة .

لا شيء يمكن أن يكون كما يظهر لنا : فللظلال جوهر وماهية ، والجسم الكتيّم شفاف ، والخطوط لا تفقد الى أي مكان ، حقيقة هي الأشياء ، أم أنها في طريقها لتكون مصورة ؟

ان جميع هذه اللوحات ، في النهاية ، باستثناء (لوحة المحترف ١) تتضمن الحضور الغريب لطائر يطير باتجاه المحترف ، ممدود حينا بكل انبساط جسمه ، وحينا مستدير (لوحة المحترف ٤) ، أو جاثم على الحاملة (لوحة المحترف ٦) ، ان اصل الفكرة لوحة كبيرة (محطمة الآن) لطائر يطير ، كانت توجد في محترف الفنان عندما بدأ ، في عام ١٩٤٩ ، في رسم السلسلة ، ليس في الصورة شيء من الرمز ، فالطائر يهيء لجعل هذا الفراغ ماديا ، حيث يتطور بحرية .

ان جو اللوحتين الأوليين ، الواقعي نسبيا ، يفدو أكثر سهولة في (لوحة المحترف ٣) ، فالأشياء تمتزج فيما بينها ، وكل السطوح توجد في المستوى نفسه ، الا أن الفراغ يبقى جامدا صلبا ، لأنه مستند على سلسلة من الخطوط العمودية ، وهو يفدو في (لوحتي المحترف ٥ و ٦) عنصرا سائلا « ومناخا » تذوب فيه الأشياء ، في (لوحة المحترف ٥) ، يظهر الطائر كتلة غير محدودة الشكل ، متموجة سابحة في شكل بيضوي ، وتفدو الأشكال السديمية جامدة مرة ثانية في (لوحتي المحترفين ٨ و ١١) . ان [براك] في هذه اللوحات ، التي تحدد ذروة فنه ، يبرهن على شجاعة وقوة خارقتين .

ويصبح الطائر الموضوع الملازم ، ويعكر طيرانه فضاء يلمس ، ويجعل الجو ملموسا ويوحى بالحركة ، ويعالج الموضوع كثيرا بعد أن بلغت أبحاثه الفراغية غايتها الكاملة : (لوحتا خفق الجناح عام ١٩٥٥ ، الطائر وعشه عام ١٩٥٦) المرسومتان في سقف قاعة الاتروسكين في متحف اللوفر .

كذلك انقطع الفراغ المتموج النشيط في لوحات المحترفات عن أن يكون معماريا ، الا أنه لا يوجد إلا بالمادة ، هذه المادة الكثيفة المنتشرة على اللوحة بيدي صانع ماهر ، هي بالنسبة لبراك المنبع والمؤيد لكل روحانية .



من لوحات الموضوعات الانسانية .

تصور بدقة موضوعات ذوات نفع : (لوحة الخبز عام ١٩٤٠ ، لوحة ابريق الخمر والخبز عام ١٩٤١ ، السمك عام ١٩٤٢) . وهكذا خلف الاقتصاد الوفرة ، وهكذا وجدت هذه الموضوعات اليومية ، بعد أن تخلصت من التعقيد التزييني ، ووضعت على الجدران العارية وزنها ، وجوهرها ، واستقلالها .

٤ - الموضوعات الكبرى :

وبلغ براك في نسخة لوحة البلياردو الابتدائية ، قمة فنه ، فكتلة البلياردو الخضراء تنتصب فوق امتداد الجدار الداكن ، والفضاء البصري الطبيعي مشار اليه بنهاية البلياردو ، والمنضدة مكسورة ، لأنها مرئية في آن واحد من قبل اللاعبين ، وخط منير يشير الى مسار الكرة .

وقضى براك ، لأسباب صحية وذوقية ، السنوات الثماني الاخيرة من حياته في محترفات في باريس وفي فانجفيل ، وغدت محترفات بالنسبة اليه عالما صغيرا قدمه مصورا في أعمال ثمانية كبرى . وهي أعمال وصافة ، تشكل انطلاقا منها ، شاهدا ثمينا على العالم الذي كان المصور يعيش فيه ، كانت الأشياء ، المتراكمة بلا نظام ، تتجه كلها نحو موقد : لكأن اللوحة تجري ، ان هذا الترتيب ، بصورة عامة ، هو الذي كان معتمدا في لوحاته (المحترفات) .



الانسان يتحول الى طبيعة صامتة والطبيعة الصامتة تمتلئ انسانية .

ولم يعالج (براك) النحت الا في عام (١٩٣٩) ،
لقد بدأ ، على شاطئ فارنجيل ، في جمع حصى
وعظام ، وانه يغير ، مدفوعا بذوق التحويل ، هذه
الاشياء الطبيعية ، من أغراض وجودها الاصلي :
وهكذا تغدو أربع حصوات جسما مزدوجا .

وتابع (براك) خلال الحرب العالمية الثانية النحت،
مدفوعا بذوقه في التجميد بسبب قلة الالوان ايضا ،
وتجمعت أعماله في بضعة موضوعات : مجموعة الخيول
الصغيرة ، والاسماك ، والطيور ، والمظاهر الجانبية
الانسانية ، العربة ، النباتات ، انها موضوعات معالجة،
بأوفر ما يمكن من البساطة ، وبأسلوب فني قديم ،
وانه يستخلص منها ايناسا عميقا ، انها [علامات
روحية تصنعها لها الاشياء ، مع كونها ، ماديا ،
مخلوقات وأشياء] .

ونحن مدينون ايضا لبراك ، « المعلم الصانع »
بكثير من المنتجات : تزيين ، وتزيينات ، وزجاجيات ،
وحتى صور حلي .

٥ - على هامش العمل المصور :

اننا مدينون لبراك باختراع ، ان هذه الجصيات
المنقوشة : هذه الخطوط البيض ، الحادة ، والمحفورة
على الدهان الاسود والمغطية للجص ، هي ، في النهاية،
رسوم . ان هذا الاسلوب الخطي - الذي يرجع أصله
الى المراكيب الاغريقية - يستعير موضوعاته من
الميثولوجيا : هيراكليس ، أيو . ان الخط يجد أحيانا
بساطة الفن الاغريقي القديم القصوى ، الا أن الخطوط
غالبا ما تقطع ، وتتقاطع ، وتتراكب ليونة كبيرة ،
وتتابع المنحنيات وترسم شخصيات هوائية .

بونار

فنان التصوير الصافي

بقلم: جان غرونيه
ترجمة: خليل شطا

وتفسح له المجال ، ولنفرض أن من يؤدي القطعة الموسيقية حر بالنسبة لأقسامها ، فكان لزاما على هذه الأقسام أن تعين له الى أي حد يمكنه أن يتحرر وانطلاقا من أي لحظة يستطيع ذلك ، حقا انه لمن الصعب جدا أن يكون الفنان حرا ، وكذلك من الصعوبة بمكان الا يقول شيئا معبرا ، فما ان يوضع اللون على قماشة التصوير حتى يتخذ له معنى أي يتخذ اتجاهها، وحتى يقود الى شيء ما هو بحاجة الى التعبير عن نفسه، من خلال الشخص الذي يضع هذا اللون ، فنحن لا نستطيع ان نقاوم هذا الشيء ، ويجب ألا نقاومه ، ان أي كلام ، ولو كان بعيدا عن المنفعة او المجتمع ، يحتمل عامل التوجيه .

ولذا عبثا ، اريد القول ان بونار يمثل في عصره وفي حضارتنا التصوير الصافي ، فاني مضطر لان أعلن تلطيف قلبي هذا ، ذلك ان بونار رسام يميل الى استبعاد كل ما لا يمت الى الرسم بصلة : فهو يقول عن نفسه ، وهو في الرابعة والعشرين من عمره ، انه لا ينتمي الى أي مدرسة ، وانه يسعى في العزلة لابداع شيء خاص به . . . ويقول حينما بلغ الثمانين من عمره ان « ردود الفعل هي وحدها لها اهمية في الفن . » ، وكان يقول ايضا : « لا وجود للقواعد على الاطلاق . » وبالتالي فهو لا ينتظر شيئا من الخارج .

وهذا صحيح على العموم ، ونحن نجد نماذج قليلة لمثل هذا الاستمرار ، فلقد كان (بونار) يلقي دائما على ما يحيطه تلك النظرة التي هي اشبه ما تكون بنظرة طفل ، والتي تحول مشاهد الحياة المألوفة واليومية الى مناظر رائعة مدهشة ، وقد اصبحت هذه النظرة اكثر الحاحا حينما تقدم صاحبها في العمر، فالاستغراق في التأمل الطويل هو مصدر لوحاته ، فهو

مضت فترة من الزمن كان النقاد يتحدثون فيها عن الشعر الصافي ، وهي عبارة أطلقها [هنري بريمون] مؤلف « صلاة وشعر » ، ولعلنا نستطيع نحن ايضا ان نتحدث هنا عن « التصوير الصافي » ، غير اننا لو فعلنا هذا لوجدنا أنفسنا مرتبكين ، اذا ما أردنا أن نؤيد كلامنا بأمثلة ، وهذا تقريبا بقدر ما نكون مرتبكين حينما يتعلق الامر بالشعر ، ذلك انه يتوجب علينا أن نعثر على فنانين تكون لفة التصوير في نظرهم شفافة ، فالادوات والمواد المستعملة تقتصر حينذاك على الضروري فقط ، ويفقد النموذج آخر ما يهتم به المصور ، واخيرا لابد من استبعاد كل ما هو محسوس ، ولا مناص من النزوع الى الموسيقى ، فنلاحظ ان الموسيقى تستخدم الآلات الموسيقية والحسابات والقواعد ، هذه القواعد التي لا غنى لنا عنها ، لانها على أي حال تجيز الشواذ



سيناك ورفاقه في المركب - بونبار

ثم يرتد قليلا الى الوراء كل مرة ليبدى رأيه في الاثر الذي يحدثه ، كان يمسك ريشته باحدى يديه ويمسك باليد الاخرى محكا أو خرقة ، فيستوقف عن الرسم بعد مدة ، وكان هذا التوقف يطول .

كيف يحدث أن فنانا مراقبا مثله لا يعرف الملل يتوقف عن العمل قبل ان ينهي رسمه ؟ هو الذي فاجاه أحد الحراس في متحف اللوكسبورغ بينما كان يدخل على احدى لوحاتيه بعض اللمسات الجديدة ، لانه وجدها على غير ما كانت عليه يوم سلمها للمتحف ؟ هو الذي يدخل بعض اللمسات على الصور الفوتوغرافية التي أخذت للوحاته ، هو الذي يعيد الرسم على الزجاج حينما تبدو له الرسوم المائية الموجودة داخل الاطار غير مطابقة تماما لدرجة اشراق الالوان ؟ جميع هذه الاعمال لا تعطينا فكرة عن صانع رمى ريشته بعد ان فقد صبره .

ذلك أن هناك نوعين من الصبر : الصبر الذي يقوم في الاستمرار ، والصبر الذي قوامه الانتظار .
فهناك أوقات يجب فيها الاستمرار ، وأوقات

أبدا ينظر ويعيد النظر من غير ان يكل حتى ليقال انه يسعى جهده لكي يتأثر بالمشهد المعروض امامه ، وليس بنافع ان يكون هذا المشهد نادرا ، أو رائعا . وبالعكس فان المشاهد الاكثر الفة هي التي تستوقفه أطول وقت ممكن ، ان مصادر الهامه كانت تلك الاماكن التي عاش فيها وهي (الدوفينه) و (مونمارتير) و (الشاطيء اللازوردي) . فهو لا يحتاج الى السفر ، بل يرسم الاشياء والاشخاص الذين يحبهم كأسرته والمناظر التي كانت تطل عليها مراسمه ، وحيواناته المفضلة التي كانت عبارة عن كلاب صيد قصيرة القوائم (قبل ترقيتها الاجتماعية الى كلاب المانية) ، حقا ان حياته تمتزج بمهنته ، لقد ولد لكي يصور ، لاشيء آخر سوى التصوير « حينما يمارس الانسان التصوير فهو لا يستطيع أن يمارس الا هذا العمل . » .

تري ، كيف كان يصور ؟ ان ابن اخيه (شارل تيراس) يعلمنا ذلك ، فقد كان يعلق قماشة الرسم على الحائط بواسطة اربعة مسامير صغيرة ، ثم يضع لمسات خفيفة من اللون « وهو يدني وجهه من القماشة » ،

أخرى تقتضي الانتظار ، وأخيرا ينبغي الشروع في المضي حتى نهاية العمل الذي باشرناه على ألا نتوقف أبدا ، ولكن ، مهما فعلنا ، لا بد أن يأتي وقت لا نبدع فيه ، فنكتفي بالشرح والتفسير ، ذلك أننا لم نعد أسياد مشرعينا ، بل غدونا عبيدا له ، حقا لا بد أن يكون حد للتعلق بالطبيعة وللمثابرة في العمل ، وإذا بتغير مفاجيء يصبح الذي يشاهد أكثر أهمية من المشهد نفسه ، فله يحس به هو أهم مما يشاهده ، أن الفنان لم ينطلق على هذا النحو ، أقصد الفنان الذي ينتهج نهج (بونار) . لقد كان يريد أن يكون هو نفسه ، وأن يتمسك في الوقت نفسه بالطبيعة ، ومن جهة أخرى يلاحظ أنه ضل الطريق السوي ، وذلك بسبب تقيده المفرط بالطبيعة .

وبونار يفهمنا رايه على الوجه الاكمل بهذا الشأن، وذلك في مقابلة اجرتها معه أنجيل لاموت(١) ، يجب على الفنان أن يسيطر على نفسه وأن يختار نموذجة على ألا يستسلم لسيطرته عليه ، يتوجب عليه في الواقع أن يتمسك دائما بفكرته الاولى ، هكذا كان يفعل الفنان (تيسيان) ، أما (فيلاسكيز) فقد كان لا يتقيد أحيانا (في لوحاته الاكاديمية) بالهامية الاساسي، فمن واجب الفنان أن يعود دائما الى المصدر ، اي الى تأثيره الاول .

حقا انه لامر مؤثر ان نرى هذا الرجل السريع التأثير بالعالم الخارجي والذي كل شيء ، يمثل في نظره الواقع حتى المظاهر ، على حد قول بونار دور يقال (في حين انه عند كلود مونييه ، كل شيء يمثل المظهر حتى الاشياء الأكثر واقعية) ، وانه لامر مؤثر ايضا أن نرى



الفراق - لوحة معبرة لبونار

هذا الرجل يقطع عمله في الوقت ، الذي يتغلب الواقع على الرؤية فوق الحد ، ولقد كان يعترف انه لم يكن يحيد عن الاشياء بسهولة :

— « انا ضعيف جدا امام الطبيعة ، غير انه كان لزاما عليه ان ينفصل تماما ليبقى متمسكا بواقع اسمى هو واقعه الخاص ، وذلك ليقلد نفسه في حركاته الاولى » ان اولية الاحساس الاصلي كانت تبدو ايضا ضرورة عند رسام مثل (كورو) ، وفي رسالة كتبها هذا الاخير اقرا مايلي : « فيما أنا أحاول التقليد الدقيق لا يقرب عن بالي لحظة واحدة ذلك التأثير الذي تملكني ، فالواقع هو جزء من الفن ، والشعور يكمل الجزء الاخير ... نحن نتأثر امام هذا المنظر او ذاك الجسم ، فيجدر بنا ألا نتخلي عن هذا التأثير ، وفيما نحن نبحث عن الحقيقة والدقة يجب ألا ننسى مطلقا ، ان نصفي على هذا المنظر انطباعتنا الاولى ... »

ليست اللوحة صورة منعكسة إنما هي تناسق وانسجام ، وحينذاك فان الملاحظة الأكثر استمرارا ، والانتباه الأشد تيقظا ، لا يكفيان ، بل هما يبددان الجهود فلا بد من أن يتمالك الفنان نفسه ، ومن أن يظهر هذا التحيز الذي يفيض بالحب والذي بدونه ، على حد قول غوته لسنا جديرين بأن نقوم بشيء يذكر . وإذا كان هناك ثابتة في فن بونار فهي تكمن في هذا العود الابدي ، لقد اقتدى بونار بـ / كورو / ، فالاساس لم يغرب عن باله ، ان منحني هذا الفن قد يبدو لنا متعرجا ، هذا اذا اهملنا هذا الجهد المستمر الذي للفنان ليكون صورة منعكسة للطبيعة ولنفسه وبخاصة للطبيعة اولا ، وفيما بعد لنفسه عبر الطبيعة .

انه يبدأ بالنممة وذلك بواسطة درجة اشراق الالوان الهادئة واللوينات الخفية والتركيب الزخرفي الذي هو اشبه مايكون بالموسيقى والجو المكفهر ، جو فصل الشتاء في باريس ، لقد كان مطلع القرن العشرين يدعو للحزن والاسف بميله الشديد الى المرح ومظاهره المزعجة فالنساء بملابسهن الفريسة ، والرجال بصداراتهم الواقية يدخلون السيكر ، وأقل مايمكن قوله ان مطلع هذا القرن كان ينقصه الافق الواسع ، غير أن الفنان المبدع يفعل تماما كالتبته ، فهو يتغذى مما يناسبه ويحول العفن الى زهرة ، ولنتصور ان فويار كان يعيش في ذلك الوقت ، وهو الذي كان لا يقل حماسة عن بونار ، بل كان أكثر منه صرامة !

(١) مجلة « القريبة » (فيرف) العدد ١٧ - ١٨ ، المخصص لبونار عام ١٩٤٧ ، وهو مؤلف من صور جيدة منقولة عن لوحاته ، رسمها في السنوات الاخيرة . يتضمن هذا العدد احاديث ممتعة اجراها معه تيريير وأنجيل لاموت .



عارية في أحمام - بونار

ان توزيع هذه الالوان لرائع حقا ، ولكننا لا نعثر مطلقا على لوحة متقنة التصوير او متنافرة الالوان ، لقد كان هذا مألوفا في ذلك العصر حيث كانوا يعتقدون ان التصوير يمت الى الموسيقى بصلة ، كما كانوا في الواقع يعترفون بتفوق جمالية الاضواء الباهرة . ومن جهة اخرى كان بونار يقاوم من تلقاء نفسه هذا الفساد الذي يهدد فن التصوير ، فلم تكن لوحاته ابدا « خلطا ومزجا » ، والتنظيم على الطريقة اليابانية يمكن ان يكون وليد تقدير بارع ، كما يكون اللمعان نتيجة تنظيم ، يتحقق بتوافق درجة اشراق الالوان ومعادلات دقيقة .

ومع ذلك فان المصور يشعر بحاجة الى ان يمثل نحو الجهة الاخرى ، كتب بونار الى ابن اخيه شارل تيراس يقول : « لقد اجتذبتني اللون فضحيت من اجله ... بالشكل ، ولكن صحيح جدا ان الشكل موجود ، فلا بد اذا من دراسة التصوير ، وبعد التصوير يأتي التركيب والمزج مع مراعاة التوازن ، ان لوحة محكمة التركيب تعتبر مصنوعة جزئيا » (٢) .

ثم ان الطبيعة - الطبيعة الحقيقية ، طبيعة الريف ، فاجأت الفن بظهورها ، وهو لم يكن بعيدا عنها ابدا ، وذلك بفضل البيت ، الذي كانت أسرته تملكه في مقاطعة الدوفينه حيث كان يعيش في غاية السعادة ، هذا البيت الذي لم يكن يفادره الا للقيام بنزهات طويلة بقصد السباحة ، في مياه السيول الصافية ، او لكي يقطف بعض الازهار البرية ، ثم كان له منزل في (النورماندي) ومرسم في (فيرنون) يجاور النهر تماما ، غير أن الثورة الانطباعية التي كان مستعدا لها كليا حملت معها تحريرا عظيما ومفاجئا ، لقد خضعت قيمة اللوحة للون ، وفي النهاية حل اللون محلها تماما ، واخذ يقوم بجميع الادوار التي تؤول اليها ، واذا اضفنا على هذا تلك الثورة التي تميل الى الاشياء الفنية اليابانية ، فاننا نحصل على تغيير تام في الرسم المنظوري ، ولم يعد حينذاك اثر للرسم التدرجي باللون الرمادي على الزجاج ، بل نحن نتبين درجة اشراق الالوان الصافية والزاهية ، كما نلاحظ ميلا الى اللمعان والبريق في الوقت نفسه ، ولكننا لانجد اثرا للنموذج الجسم .

هو تعريف اللوحة ، ولذا لابد من تجنب « فوارق الالوان الجوفاء » ، ومن الضروري ان يقود انتباه مستمر العين واليد ، ويجب الا يحدث اي انقطاع في الاندفاع ، والا اصبحنا حينذاك شبيهين بجهاز يسمح بادارة آلة دون ان تديره ، وتتوقف المقاومة التي بدونها لايتشكل الاثر الفني ، يقول بونار لترياد : « يكمن جمال تمثال رخامي قديم في سلسلة من الحركات الضرورية للاصابع » . ولابد من التشديد على كلمة « الضرورية » ان الصرامة هي التي تصفي اهمية كبيرة على هذا الفن الذي هو على جانب كبير من العفوية .

في لوحة « مرفأ ترافيل » (٣) بقع من اللون ترسم الارصفة كما ترسم أشخاصا وبيوتا وغيوما ، وهناك استدعاءات فيما بينها . هذه البقع مستطيلة ، انها تشكل شبكة خفية من خطوط متعامدة ومتوازية (وعلى هذا النحو نرى مصباح المرفأ الى جانب الشراع المشدود الى صاري الزورق) ، ان قوة اللوحة ككل والجو العام الذي يصل الغيوم بالبيوت على تدرجات الوان صفراء ، تتنوع اضاءتها بشكل خفي ، هذا كله يعرض لنا « كلوحة » ، يشكل الجزء المنير فيها مركزها الاساسي ، وهذا ما يتفخر في لوحاته الزخرفية الكبيرة الاربع ، وهي « المدينة » ، و « الآثار التذكارية » ، و « الرعاة » و « الجنة » .

كان من الطبيعي جدا ان ينسجم نور سماء البحر الابيض المتوسط مع تصوير بونار ، لقد دخل هذا النور في نطاق منهجه ، وذلك في المرحلة الاخيرة من حياته حينما كان متفرقا في عالم الوهم والخيال ، لقد اشاع هذا النور تبسيطا كبيرا في اللوحات الطبيعية التي رسمها وهو قابع في صومعته في منطقة الكانية . فمن البيوت الواقعة في المستوى الاول حتى البحر ، ومن البحر حتى السماء ، لم يعد هنا سوى تدرج دقيق من الالوان ، غير ان دقتها تزول في نور كلي ، لقد نجم عن ذلك هذه المعجزة وغيرها ، وهي ان هذه السقوف الحمراء المصنوعة من القرميد الالي والتي كان رسام آخر هو (اندره لوت) يقول بحق عنها ان هذا السقوف لايمكن ان تندمج في المشهد الطبيعي ، ولا في الرسم ، وان هذه السقوف تشكل تلقائيا التناغم ، تلك هي الكلمة الاخيرة التي يجب التوقف عندها حينما نتحدث عن بونار .

(٢) شارل تيراس : بونار (فلوري ١٩٢٧) كتاب فريد لا يمكن الاستغناء عنه . راجع ايضا انطوان تيراس : بونار (سكير ١٩٦٤) .

(٣) التي تحمل تاريخين : ١٩٣٨ ، وهو تاريخ انجازها ، و ١٩٤٥ ، وهو تاريخ نقلها الى باريس من قبل شارل تيراس كهدية لمتحف « الفن الحديث » .



امرأة حزينة - بونار

وانا اكرر ذلك كله ارضاء للضمير ، انه شيء معروف جدا ، وهو ، خلافا لما يمكن اعتقاده ، يعبر عن دقة وتدقيق أكثر مما يعبر عن تغيير تام في الاتجاه ، وليست هي كذلك مسألة مطابقة لذوق العصر ، فلم يكن بونار من أولئك الذين هم دائما في المؤخرة ، ان تطوره ، ان كان هناك تطور ، هو امر داخلي يبرره مزاجه الخاص .

تري ، متى خضع بونار للتسهيلات ، التي تقدمها الرؤية الانطباعية ؟ ومتى ادخل في لوحة هذه الحركة البرونية (وهي حركة مستمرة في الجزئيات المجهرية السابحة في السوائل) التي جعلنا عاجزين عن حل رموز لوحات معاصرة ؟ ان اسلوبه واضح تماما ، وسيصبح اكثر وضوحا في سياق البقع الزاهية الالوان حينما يدخل ثانية الرسم بالقلم ، وليس ذلك كعنصر تخطيطي مكلف بتحديد الانوار بالنسبة للظلال ، بل كتمدد اللون نفسه .

واللون حينذاك هو الذي يقوم بتركيب اللوحة ، ولكن ، على اي نحو يتم ذلك ؟ « هناك سلسلة من البقع ترتبط فيما بينها وتنتهي بتكوين الجسم » ، ذلك

الفنان الروسي سوريكوف

إعداد: الحياة التشكيلية

ان الفنان (فاسيلي ايفانفوتش سوريكوف) ، هو أحد المعلمين الكبار في رسم اللوحات التاريخية في الفن الروسي ، وهو فنان الشعب ، كما كان (بوشكين) شاعر هذا الشعب و (غلينكا) موسيقاره وفي فن (سوريكوف) تتجلى خصائص الفن الروسي ، وقد قدم الاعمال الفنية التي تقدم هذه الخصائص كما فعل (بوشكين) و (غلينكا) .

وعلى الرغم من الزمن الذي مر على تقديم اعماله، فهي لم تفقد رونقها ولا تأثيرها على المشاهد المعاصر . ولد (سوريكوف) في (سيبيريا) عام (١٨٤٨) في بلدة (كراسنويارسك) وان اصله (القوزاقي) عميق الجذور في تلك المناطق التي تحيط بنهر (الدون) لقد اسس اسلافه عدة مدن ، وقادوا ثورة ضد القيصر ، وكان (سوريكوف) فخورا دوما بأصله ، وأسلافه القوزاق .

ولم تكن عائلته غنية بل كانت متوسطة الحال ، تملك بيتا خشبيا بني في الثلاثينات من القرن الماضي ، وفي هذا البيت ولد الفنان . لقد تركت طفولته عليه تأثيرا كبيرا ، وكل ماراه في طفولته من اشياء واشخاص ، قد انطبع في ذاكرته فلم ينسه ابدا .

وفي عام (١٨٥٤) انتقلت أسرة (سوريكوف) الى قرية (بوزيم) التي تبعد (٦٠) فرسخا في الشمال وذهبت العائلة جميعها الى القرية ، وفي (بوزيم) كان الريف رائع الجمال ، ويجد الانسان فيه كل ماهو ممتع ، كل شيء موجود ، سمك كثير في الانهار وسحر رائع في الطبيعة والغابات ، وذهب في الارض ، وكان (سوريكوف) يقوم برحلات عديدة على حصانه الى الريف المجاور ، حيث تبدو النوافذ الشعبية، ويستمتع

الى الاغاني الريفية التي لم تكن تصل الى المدينة ، واية ايام جميلة امضاها هناك ، واية اعياد ميلاد رائعة ! تعلم ركوب الخيل ، والصيد ، وبدأ يرسم عدة رسوم ، رسم الاحصنة ، ولكن لم يكن متمكنا من الرسم ، وعلمه الخادم (سيمون) كيف يرسم ارجل الحصان اثناء الحركة ، ولم يكن يملك الالوان الزيتية في تلك المرحلة ، حين رسم صورة (بطرس الاول) من صورة مطبوعة .

وقرر أهله ارساله الى مدرسة (كراسنويارسك) ، وبقي عند عمته (اولغا) في هذه المرحلة خلال عام (١٨٥٦) .

ولقد وجد أن المدرسة لا تحتمل ، وكذلك الاساتذة الذين كانوا يعاقبون الطلبة ، وشعر بالحنين الى أسرته ، ولهذا قرر الفرار من المدرسة .

كان اول معلم درسه الفن هو (نيقولاى فاسيلفتش غرينيف) ، وكان له الفضل في تعريف (سوريكوف) على اصول الفن وقاده الى الشهرة .

درس (غرينيف) ما بين عامي (١٨٤٧ - ١٨٥٦) في مدرسة (موسكو) للتصوير الزيتي والنحت والعمارة وقد درس باشراف (ابولون موكر يتسكي) ، وهو تلميذ للفنان (الكسي فينتسيانوف) ، و (كارل بريلوف) ، وقد قام بنقل اعمال لعدة معلمين كبار في (الارميتاج) ، وقد نال (غرينوف) لقب (فنان حر) للوحته (الفتاة والجرة) ، وقد تزوج وعمل في (كراسنويارسك) في تعليم الرسم والنحت في المدرسة . وبالإضافة الى دروسه ، قام برسم عدة رسوم كنائسية ، ولقد ساعد غرينوف (سوريكوف) على امتلاك ناصية الرسم ، وعلى دخول كلية الفنون الجميلة . . . ليصبح مصورا زيتيا .

وكان (سوريكوف) ، دوما يذكر استاذاه الاول ، ويشعر بالامتنان لما قدمه له ، ولما علمه من اصول الفن ، ولانه عرفه على الطبيعة ، وفتح عينيه لرؤية الجمال .

يقول (سوريكوف) :

— « لقد علمني غرينوف كيف أرسم » .

كما شرح له أهمية مايقوم به الفنان الكبير (بريلوف) ، الذي كان في أوج شهرته ، و (ايفاسوفسكي) الذي كان قادرا على جعل البحر ، حيا ويعرف اشكال الغيوم تماما .

ودربه (غرينوف) على حفر عدة اعمال هامة نقلا عن اعمال الفنانين الشهيرين ، وغرس فيه حب الفن الكلاسيكي ، وتذوق الجمال ، وفي أيام الاحد ، كانا يذهبان الى الطبيعة ليرسمان ، وكان (غرينوف) يعلمه مبادئ المنظور ، وتقنيات التصوير الزيتي والالوان المائية .

وفي عام (١٨٥٨) توفي والده ، وكان قد اصبح شيخا عجوزا ، ولكن الابن ظل يذكره ، ويذكر حبه للموسيقى ، وقد تلقن عنه حبا ، واستمع كثيرا الى غناؤه .

وعادت عائلته الى (كراسنويارسك) ، واصبحت حياتهم قاسية ، وذلك لان امه كانت تعيش على معاش تقاعدي لايتجاوز (١٠) روبلات في الشهر ، ولهذا اضطروا لتأجير الطابق العلوي بمبلغ (١٠) روبلات اخرى .

واضطر (سوريكوف) الى ان يجد عملا لنفسه في أحد المكاتب ، وظلت امه في المنزل ، تقوم على خدمته . وكانت امه تتقن اعمال المنزل ، واشتهرت بأعمال التطريز ، وصنع بعض الاشغال اليدوية المطرزة ، وقد تفرغت لابنها ولمساعدته للاستمرار في الدراسة وكان دوما فخورا بشجاعتها ودأبها .



سوريكوف - لوحة شخصية.



لوحة المحاكمة - سوريكوف

— « لقد خرجت الى الحقول ، رأيت الاغنام ، وسرت ستة فراسخ ، ثم استلقيت على الارض ووضعت اذني عليها ، مثلما كان يفعل (يوري ميلو سلافسكي) في كتابه ، ليعرف ماذا كان قد تبعه احد ، وفجأة رأيت الفبار الشديد ، والاحصنة ، انها احصنة العائلة تقطع الحقول ، وتوقفت ثم قالت امي : « (توقفوا بحق السماء ، هذا هو (فاسيا) هناك » لقد عرفتني من قبعتي التي كنت ارتديها ، وقالت :

— « الى اين انت ذاهب ؟! »

وأعادوني الى المدرسة فورا .

وتعود على الحياة الجديدة ، ولم يعد يخشى العقاب ، ودرس جيدا ، وانتقل من صف لآخر بتفوق وفي عام (١٨٦١) تخرج من المدرسة .



جزء من لوحة الإعدام - سوريكوف .

وهكذا اشتهر (سيريوكوف) ولهذا تولى رعايته أحد اصحاب المناجم ، وارسله للدراسة على نفقته ، في (سان بطرسبرغ) ، وقام (سيريوكوف) برحلة طويلة على الحصان من بلده الى (سان بطرسبرغ) وزار عدة مدن ، واقام في كل واحدة منها عدة أيام ليرى معالمها وفي - شباط عام (١٨٦٩) ، وصل أخيرا الى العاصمة .

ودخل كلية الفنون الجميلة في ايلول عام (١٨٦٩) .

ويتحدث (سوريكوف) عن هذه المرحلة قائلا :

« لقد كنت مفعما بالرغبة للدراسة والمعرفة ، ولهذا لم أتخلف عن درس في الاكاديمية ، أما في الطريق فقد كنت أتمعن في الوجوه التي كانت تتوارد من كل مكان ، وفي البيت ، كنت ارسم رسوما متنوعة الاتجاهات والاضلاع وعلى علاقة مع بعضها ، وكان من الصعوبة بمكان أن انجز ذلك ، وأدركت أهمية الصدفة ، ووطورت طريقة خاصة ملخصة ، واستخدمت كل أساليب الرسم في أعمالي ، التي كانت تستهدف إعطاء الجمال للتكوين ، وكنت أعود الى نفس الموضوع ، وأمضي أكثر أوقاتي في الاكاديمية أعمل بلا كلل لا ذلل المصاعب التي قد تنشأ عن إيجاد تكوينات متميزة ، ولهذا اطلق الزملاء علي اسم « المؤلف » ، وكنت أبحث

وفي هذه المرحلة ، بدأ (سوريكوف) يتولع بالرسم ، ورسم عدة موضوعات من الماضي ، وكان بيته يمتليء بالأسلحة القديمة ، والازياء والكتب ، التي ساعدته على عمله ، وكان يستمع الى عمته (اولغا) التي كانت تروي له أقاصيص تاريخية وكان يستمع الى العديد من أقربائه ، مثل عمه (أيفان) وعمه (مارك) ... وكانا مثقفين ، يتلقيان الكتب دوما عن طريق البريد ، وبعض المجلات التي كانت تصدر ، وقد قرأ (ميلتون) و (بوشكين) و (ليرمنتوف) من مكتبتيهما .

« لقد كنت معجبا بلير منتوف »

لقد تعرف على عدد كبير من الاشخاص أثناء إقامته في سيبيريا وظل يحترمهم طيلة حياته ، وكانت الحياة في سيبيريا قاسية جدا فالمحاكمات والتنفيذ يجريان في الشوارع والساحات .

« لقد شاهدت تنفيذ حكمي اعدام ، الاول

اعدام ثلاثة فلاحين أعدموا حتى الموت ، جاءوا بهم في عربة ، يرتدون أردية بيضاء ، الاول كان (طويلا) والثاني (عجوز) ، وقد أحاطت النساء بهم ، وكنت قريبا منهم أشاهد ما يجري ، وبعد إطلاق النار ، ظهرت الدماء على أجسامهم ، وسقط الاثنان منهم ، ولكن الطويل بقي واقفا ، وطلقت رصاصات أخرى ، وسقط بعدها ، لقد كان المشهد رهيبا ، وجاء الضابط ليفرغ رصاصات مسدسه من مسافة قريبة ، الحياة قاسية في سيبيريا ، كما كانت في القرن السابع عشر » .
وقد قتل أحد أصدقاء (سوريكوف) في معركة ، وشاهد مصرعه ، فلم يغب ذلك المشهد عن ذاكرته أبدا .
« لقد رأيته عاريا مرميا على الأرض ، كان جسده جميلا جدا ، وقد أطلق الرصاص على رأسه » .
وان هذه الاحداث التي رآها في (سيبيريا) وما عاشه من فواجع ، قد انعكست في أعماله الفنية ، فعبرت عن مشاهد لا تنسى .

نحن لا نملك الا أقاصيص عن حياة (سيريوكوف) الفنية قبل الدراسة ، فقد تزوجت شقيقته ، وسكنت في قرية قريبة ، وعندما زارها ، ورسم هناك (١٥) رسما عن الطبيعة ، ولكن للأسف لم يبق منها شيئا ، اذ لم يترك (سيريوكوف) لنا الا بضعة قطع حفر على المعدن . رسمها عن لوحات له ، وتمثل هذه المرحلة في بعض اللوحات الدينية ، وبعضها وجوه لاصدقائه ، هذا وتتميز أعماله بطابع ساخر واضح .

وتلقى في أحد الايام طلبا بأن يرسم (أيقونة) ، وعلقت هذه الايقونة في كنيسة البلدة ، وكانت ضخمة الحجم ، وقد اعتبرها كثيرون شيئا هاما ، ولهذا تجمعوا لرؤيتها ، كشيء مقدس ، لقد فتحت (الايقونة) عينيه على أهمية (الفن) وعلى دوره وتأثيره على الناس ، وأهمية ارتباط الفن بالجمهير ، لان الفنان يخاطب الناس عبر فنه .



لوحة مينستيكوف في بيريزوف
سوريكوف

ولعل أهم لوحة رسمها في هذه المرحلة هي لوحته « المحكمة الاقطاعية » ، التي تقدم لنا مرحلة في تاريخ روسيا ، حين بدأ الاقطاعيون يسنون القوانين التي تتعارض مع حقوق الصيادين التقليدية . وتقدم اللوحة مرحلة هامة من التاريخ ، مرحلة تحول جذرية . . .

لقد مثل لنا (سوريكوف) في هذه اللوحة ، تناقضا بين طرفين ، السادة الاقطاعيون من جهة ، والصيادون الفقراء من جهة أخرى ، وعاد الى هذه الطريقة التي استخدمها في لوحته « اعدام المحتال » حيث برزت التناقضات الاجتماعية القائمة في المجتمع .

ان لوحة « المحكمة الاقطاعية » تقدم لنا موضوعا تاريخيا قد عولج بحدة ، وعلى نحو يختلف عن الموضوعات التاريخية الاخرى ، وهي هامة لانها اول لوحة تعالج موضوعا له علاقة بروسيا الاقطاعية ، وعلى الرغم من أن موهبة (سوريكوف) لم تبرز كثيرا في هذا العمل .

وفي عام (١٨٧٥) تخرج من اكاديمية الفنون الجميلة حائزا على الميدالية الذهبية ، وتلقى عملا يرسمه لكتدرائية موسكو ، ولهذا ترك (سان بطرسبرغ الى موسكو) ، ليقوم بدراسة الموضوع المطلوب هناك ، بالعودة الى التاريخ ، لرسم اربعة اشخاص يونان

عن تكوين جميل . . . وطبيعي ، يحل اشكالات الاعمال التي كنت قد ابتكرتها في المنزل ، ولم استخدم أي تكوين نموذجي ، لانني كنت أبحث عن ماهو خاص بي ، وكان اول تكوين قمت بتصحيحه في لوحة « اغتيال ديمتري . . . المحتال » ، لقد كان التكوين التقليدي سهلا علي ، ولهذا لجأت اليه ، وقد نلت اول جائزة من أجل (احتفال . . . بلتازار) ، وفيه يظهر انكار النبي ، وقد ظهر المشهد نفسه في لوحة أخرى » .

وفي عام (١٨٧٤) اختار موضوعا هو « عيد كليوباترا » من أجل التقدم للميدالية الذهبية الكبرى ، ولكنه لم ينل الا الشناء على التكوين الذي قدمه . كان (سوريكوف) يريد أن يرسم لوحة [موت ماسالينا] ، حيث أدى جمال المرأة الى نهاية تراجيدية ، وكان يرغب في رسم المرأة الفاتكة الجمال ، مثل كليوباترا ، وقد تذكر ما قراه في قصة لبوشكين عن « ليالي كليوباترا » وقد أصبح الموضوع الذي كتبه « لبوشكين » عن « كليوباترا » يخدم لوحته .

ان جميع هذه الموضوعات التي رسمها في الاكاديمية كانت أقرب ما تكون الى الاساليب الاكاديمية ولم يتحرر منها كثيرا ، مع أنه كان يريد أن يعطي لنموذج المرأة الجميل ، ماهو أكثر انفعالية ، وجمالا وليساعده ذلك على التأثير .



لوحة الإعدام - سوريكوف



لوحة بوريا موزوروف - سوريكوف



تفصيل من لوحة موزوروف

في لوحته يمثلون (القناصل الاربعة اليونان) ، لكن رجال الدين رفضوا هذا لانهم اعتبروه تحديا للاسلوب التقليدي الجاد الذي ترسم به اللوحات الدينية ، ورسم اللوحة على خلاف ماكان يتمنى وقال .
- « كنت أتمنى أن أملك المال ... لارسم حرا ما أريد » .

وحين أعلمته أكاديمية الفنون في موسكو بأنه قد اختير لمنصب استاذ فيها ، رد (سوريكوف) على الكلية بالرفض ، قائلا في رسالته :

- « الحرية تأتي أولا ، وقبل كل شيء » .

وفي هذه المرحلة تزوج ، ورزق أطفالا ، لكن (سوريكوف) ظل يشعر بالحنين الى موطنه ... وهكذا كتب الى أمه :

- « هذا الصباح ... وقفت على النافذة لفترة طويلة من الزمن اتطلع باتجاه (كراسنويارسك) ... وكنت أتمنى أن تكون لي أجنحة أطير بها اليكم » .

وفي الحقيقة أن اقامته في (موسكو) كانت خصبة جدا وفيها اعطى افضل روائعه الفنية ، وتمكن من أن يحقق ما كان يحلم به من رسم لوحات تاريخية ، ويعطي لهذا الفن صيغة جدا مبتكرة ، اذ لم يكن اللوحات التاريخية قبل (سوريكوف) ترسم ضمن مجموعات من الاشخاص ، بل تقتصر على عدد محدود من الناس ، وذلك لأن رسم عدد كبير سوف يدفع الفنان الى دراسات شتى الوجوه المختلفة ، ولعلاقات الاشخاص مع بعضها ، حتى يظهر كل شخص على أنه على علاقة وثيقة من الآخرين .

يبدو صعبا أن نبحث عن الصيغ الفنية التي اتبعها سوريكوف في أعماله ، لكن من الواضح أنه ابتعد عن التقاليد الأكاديمية الرسمية ، ولسوف نجدها في التجارب الواقعية التي برزت في تلك المرحلة والتي كانت تعارض الفن الرسمي ، والتي مثلها الفنان الروسي الكبير (الكسندر ايفانوف) .

سمع (سوريكوف) عن (ايفانوف) ، وعن لوحته (ظهور المسيح للناس) من والده ، وحين وصلت اللوحة الى (سان بطرسبرغ) ، تجمع الفنانون لمشاهدتها ، وكان (سوريكوف) واحدا منهم ، وقد أعجب بها ، واستفاد منها ، ومن اسلوب الفنان ، الذي كان يهتم بالتلوين والتكوين والمتأثر بمدرسة البندقية .

ولكن (سوريكوف) سعى الى الاستفادة من هذا الاسلوب ، من اجل المزيد من التعمق في الشخصيات ، وللتعبير عن عوالمهم الذاتية ، ومشاعرهم الانسانية ، ولهذا كان يدرس كل شخص في لوحته الكبيرة على حدة ، ومن ثم يجمع شخصياته في اللوحة الكبيرة .



يارمات يفتح سيبيريا - سوريكوف

وحتى تتمكن من توضيح أسلوب (سوريكوف) يمكننا أن نشرح لوحته « الإعدام للمحتال » ، التي تعتبر (تراجيديا تاريخية) ، بدأ حكم القيصر بطرس الاول بها ، لان حكمه بدأ باعدامات عديدة ، وأراد (سوريكوف) أن يجسدها في عمله .

لقد تم تنفيذ حكم الإعدام بأوامر بطرس الاول ، بعد فترة تردد نتيجة لتدخل شقيقته صوفيا . وقد بحث سوريكوف عن مصادر للحادثة ليتمكن من تسجيلها ، فوجد مذكرات سكرتير سفارة (النمسا) الذي أمضى فترة طويلة في الكرملين .

واختار (سوريكوف) الساحة الحمراء في موسكو ، كمكان ليصور المشهد فيه ، وذلك لان هذه الساحة كان يعتبرها رائعة ، وخصوصا الضباب الصباحي الساحر ، وقد احتشد في الساحة مئات من الناس ، أطفال ونساء ، ورسم (عربة) كان المحكوم فيها يقول (سوريكوف) :

« حين رأيت الساحة الحمراء ، تيقظت في نفسي كل ذكريات سيبيريا والجماهير الكبيرة المحتشدة ، والتكوين برز بوضوح تام امام ناظري » .

لقد رسم (اللوحة الكبيرة) عن طريق تقسيم الأشخاص الى عدة مجموعات ، في الوسط يسندو المحكومين ، وحولهم أهلهم ، وهنا تتجسد الرابطة العائلية ، وقد عبر عن هذه المشاعر بقوة ، بحيث عكسها في وجه كل شخص .

وفي مقدمة اللوحة ، ظهرت فتاة بين امرأتين عجوزين ، وقد ظهر الفرع على وجهها بأوضح معاله ، الخوف من المستقبل المجهول ، وتجلس امرأة عجوز على الارض الى جانب الفتاة ، وقد برز الحزن العميق على معالم وجهها ، وبجانبتها امرأة أخرى متقدمة في السن ، تحمل الشمعة ، ورأسها منكس للأسفل أسى ولوعة .

والى الورا ، يظهر ضابط ، يقود مجموعة من الرجال الى مكان تنفيذ الحكم ، خطواته بطيئة ، ويداه قد وضعتا الى جانبه .

ويظهر شخص يقف على العربة ، ويحمل شمعة في يده ، يودع المحكومين ، وقد أدار ظهره للقيصر ، ان هذا المشهد يبدو مألوفا في الايقونات القديمة الروسية التي درسها (سوريكوف) بتعمق ، ان الوجه يشابه صورة (سوريكوف) نفسه .

ان اختيار تصوير الحادثة قبل وقوعها بدقائق تدل على قدرة (سوريكوف) على التقاط المشهد في أكثر لحظاته درامية وانسانية .

وان المحكومين هم أبطال القصة الحقيقيون ، وهم الشخصيات الاساسية في التراجيديا المرسومة .

ولعل اعجب ما في عمل (سوريكوف) ، اختياره لكافة الأشخاص في لوحته ، من ذكريات قرينه وعائلته ، وهكذا دمج نفسه معهم ، فأصبح واحدا من هؤلاء المحكومين وعائلاتهم .



تفصيل من نفس اللوحة .



قوزاقي يحمل بندقية - سوريكوف

ان لوحة (موزوروفا) هامة جدا ، وذلك لان (سوريكوف) عمد الى استخدام القيم اللونية لتؤدي معنى الشكل الفراغي ، فاللون يلعب دور الشكل في التكوين ، انه جزء من الشكل ، ولهذا فاللوحة كلها قد حلت مشاكلها عن طريق اللون وحده ، ليس جزءا ولا منطقة منها .

لقد كان الشغل الشاغل لسوريكوف في هذه

ولهذا نقول بأن سوريكوف كان يعيد رسم المشاهد التاريخية ليدل على أن الناس هم الذين يصنعون الاحداث ، وهي قد وجدت لهم ، ولهذا فهم قد أخذوا دورا في صنعها ، وان الجمال هو من الشعب وهو الذي صنعه .

لهذا لم يعط الاهمية الاولى في لوحته للقيصر ، بل اعطاه دورا ثانويا جدا بالنسبة لما اعطاه للمحكومين وعائلاتهم .

أما اللوحة الثانية الهامة التي رسمها (سوريكوف) فهي لوحة (مينشيكوف في بريزوف) ، ان (مينشيكوف) كان شخصية هامة في عهد (بطرس) ، وكان الصديق الحميم له ، ويثق به ثقة كبيرة ، وكان (مينشيكوف) ضابطا ورجل دولة ، لكنه كان طموحا ، بنى برجا في (موسكو) ، وقد ارتفع هذا البرج الى ارتفاع أعلى من برج القيصر (ايفان الكبير) في (الكرملين) ، وأصبح قصره في (بطرسبرغ) أكثر فخامة من بيت القيصر ، وكان يعتزم تزويج ابنته للقيصر ولي العهد ، ليزداد سلطته ، لكن الحزب المنافس تمكن من القبض عليه ، ونفيه الى سيبيريا .

لقد رسم (مينشيكوف) في وسط اللوحة وعبر من خلاله عن الانسان القوي الذي يتحطم ، وهويتحدث لابنته ، وقد ظهرت في حالة مؤسفة ، وفي عينيها دموع الاسى واليأس . وخلف الطاولة جلس ابنه ، وابنته الصغرى .

ان العاطفة المتدفقة التي رسمت اللوحة بها جعلتها تحظى بأهمية كبيرة ، ولهذا تتميز ضمن أعماله . بل لقد شبه كثيرون مصير (مينشيكوف) بمصير أبطال (شكسبير) ، الذين يعانون المصير الانساني ، ويقدمون سقوط بطل بكل ما يعني هذا السقوط من تراجيدية ، الخوف واليأس يخيم على حياته والشعور بالحزن الذي لا يقاوم .

لكن (سوريكوف) كان يسجل حياته الاولى في سيبيريا ويقدم القرية التي عرفها ... والناس المحكومين ، وعائلته وغرفته نفسها .

أما لوحة (بورانيا موزوفا) ، فهي تروي لنا فترة حكم (اليكسي ميخائلو فيتش) ، حين عمد (البطريك نيكون) على تحقيق اصلاح ديني ، ولكن اعداءه رأوا في ذلك عملية تخطيم للكنيسة ، فانضموا تحت زعامة (افاكوم) ، وكانت (موزوفا) ، احدى أهم الشخصيات التي تبعته ، فالتحقت به وظلت ترافقه حتى مات في دير .

لقد رسمها (سوريكوف) وهي تودع الناس رافعة يدها اليمنى في الشوارع ، مثلما كان يفعل المؤمنون القدامى ، الذين كانوا يدعون الناس الى الكنيسة القديمة .

المرحلة أن يتوصل الى معالجة اللوحة عن طريق اللون، ويقدم البناء اللوني للعمل ، على نفس النحو الذي قام به (فيرونيز) ، والذي ادهشه عمله الذي رآه في (درسدن) ، وعرفه حين زار ايطاليا .

ولقد تابع (سوريكوف) ما سبق لايفانوف أن قام به ، لكن (سوريكوف) قدم الموضوعات الملحة ، والمواضيع التاريخية والمواقف الانسانية ، تراجيدية الانسان أمام القدر والموت والمصير ، وأضاف الى ذلك كله مواضع وأماكن روسية تماما ، ذلك لانه فنان روسي قبل كل شيء ، يعتبر اللون هو الذي يشكل كتلة الجسد ، أنه هو (الشكل) ، لكنه استطاع أن يقدم ذلك كله ضمن المشاهد الروسية التقليدية في الريف .

والخاصة الثانية ، التي تميز اعمال (سوريكوف) فهي الحركة ، التكوين يقدم الحركة ، وهي قضية لم يحلها أي فنان روسي قبله .

كان (سوريكوف) يسعى الى تقديم حركة الاشخاص ضمن الجموع ، حركة كل شخص لوحده ، لكل شيء حركة معينة يحاول التقاطها ، ليقدمها .

يقول (سوريكوف) :

- « ان التكوين يأتي في البداية ، انه اهم شيء ، وهنا يجب علينا أن نوضح بأن هناك قانون اساسي ،



وجه فتاة ايطالية - سوريكوف

علينا أن نحدسه حدسا ، ولكن يجب الوصول الى مرحلة لا يمكن للفنان اضافة شيء أو حذف أي شيء من اللوحة ، حتى ولو نقطة صغيرة ذهبت ضاع التكوين ، ان الحركة تتألف من عناصر حركية وساكنة ، انها هندسة محضة ، وعلى كل شكل أن يحمل كل هذه العناصر حين يكون في مكانه » .

لقد توصل (سوريكوف) الى القمة حين رسم لوحة (موزوروا) وحين أعطى التكوين الخاص للعمل ، وقدم لنا شخصية تواجه مصيرها أمام الناس بجرأة وتحد كبيرين ، وتقدم موقفا هاما ، يذكرنا كما كان يقول (سوريكوف) بشخصية ديستوفسكي (ناستاسيا فيلوبوفنا) .

ويتحدث (ريبين) عن هذه اللوحة فيقول :

- « في كل شخص روسي ... هناك شيء من البطولة ، أنها تختفي في الاعماق ، ولا ترى للعين العادية ولكن هذه البطولة هي التي تحرك الجبال ، وهي تبرز بشكل واضح في مواجهة الموت ، عدم الخوف من هذا الموت ، وان لوحة (موزوروا) تمثل الصيغة المعبرة عن هذا المعنى البطولي » .

ان في كل عمل من اعمال (سوريكوف) تبدو (البطولة) هي الموجه الاساسي للناس ، انها تمثل حقيقة رئيسية في الطبيعة الانسانية ، وعند بعضهم تبرز بوضوح كاف تمكنا من التقاطها وتقديمها ، الانسان البطل يواجه الموت ، دون خوف من المصير ، ولا تردد أمامه .

لقد تحدث (نقاد الفن) عن (لوحة موزوروا) حين عرضت ، فقال بعضهم : « ان الفن تخلي عن مكانه ليتجول في الطرق والساحات » وقال آخر : « انه يحب الحياة وهو يرسم ما يحس به وما قد جربه فعلا » .

وفي عام (١٨٨٧) عاد (سوريكوف) الى بلده حيث رسم والدته ، والعديد من المشاهد في الاحياء القديمة .

وحين عاد كان مشبعا بالافكار التي استوحاها من بلده والتي حققها بعد ذلك في لوحات هامة .

ولقد تعرض (سوريكوف) لازمة حين توفيت زوجته عام (١٨٨٨) وظل لفترة طويلة لا يرسم ، حزينا منقطعا ، ولم يلبث أن ترك (موسكو) عائدا الى بلده ، ليقيم هناك مع ابنته .

رسم (سوريكوف) عدة لوحات (وجوه) ، ولم يكن يرسم بناء على طلب ، بل كان يختار ما يرسمه ، ولهذا فأعمال الوجوه تعتبر هامة ومعبرة .

ولعل أهم لوحات الوجوه ، وجه فتاة شابة ، ترتدي الحرير المسلمين ، والتي قدمها عن طريق رسم جانبي ، وقدم في لوحته شيئا من السحر في



احتفالات قرية في الثلج - سوريكوف

المشاهد لاول وهلة ، والتي تبدو غنية ، متدرجة متناغمة .

هذا بالإضافة الى مشهد المقاتلين الذين يدافعون عن القضية ويموتون من أجلها ، من أجل شيء يستحق التضحية .

ويظهر (يارماك) في الخلفية ، ارادته لا تغلب وهو يسير مع رجاله الى مصيرهم .

التكوين متحرك ، وتغلب عليه الحيوية والدراما والعنف الشديد .

وفي الفترة الباقية من حياته رسم سوريكوف عدة أعمال وجوه ، ولكنه لم يرسم الا لوحتين تاريخيتين . (سوفوروف يقطع جبال الالب) و (ستيبان رازين) . وفي اللوحة الاولى قدم لنا (سوفوروف) كنموذج آخر لبطل عظيم يقطع جبال الالب ، ويحمل نفس السمات التي مثلها في لوحاته التاريخية .

اما (ستيبان رازن) فهو قائد لفلاحين ثاروا في القرن السابع عشر ، والتحق به العديد من القوزاك والفلاحون وخاضوا معركة فاصلة على (الفولغا) .

ويمكن أن نقول بالنهاية بأن (سيروكوف) كان اول فنان استطاع أن يقدم لنا ، جمالية وقوة الشعب الروسي ، واصبح فنانا عظيما لمقدرته على هذا التقديم ، ولقدرته على اعطاء دراما حية لأعماله .

وكانت لوحته (ستيبان رازن) ... هي آخر أعماله الكبيرة ، ورسم بعدها عدة وجوه وفي عام (١٩١٦) مات (سوريكوف) في (موسكو) ودفن فيها .

الوجه الوردى ، والخلفية الذهبية ، والتي تقدم (تناغما) لونيا رائعا .

ومن الواضح أن لوحاته جميعا ، لا تخلو من أي ميزة ، من الميزات القومية ، أن لوحاته جميعا . تمثل وجوه أشخاص روس عرفهم فعلا ، أصدقاء . وأقرباء .

وأثناء اقامته في (سيبيريا) رسم لوحة هامة . هي لوحة (الاستيلاء على قلعة الثلج) ، وهي تمثل لعبة يلعبها الاطفال وقد مارسها في صغره ، اذ يقوم الاطفال بالهجوم على جدار مبني من الثلج ، ويحطموه بمدافع من الثلج أيضا ويدافع عن الجدار أشخاص آخرون .

وعاد (سيروكوف) الى (موسكو) عام (١٨٩٠) . بعد أن عاد (سيروكوف) رسم لوحة من أهم أعماله وهي لوحة : « يرمالك يحتل سيبيريا » ، وقد أثارت هذه اللوحة ، نفس المشكلات التي أثارها لوحة (موزوروف) ذلك لأنه بدأ في البحث عن (التكوين الملائم) و (الموديلات) للشخصيات ، وهكذا بدأ عدة رحلات ليفتش عن الشخصيات ، ورسم العديد من الرسوم التمهيدية ، التي تساعده على تنفيذ العمل . حتى تمكن من التوصل الى (التكوين) .

ومن خلال ما قدم في لوحته مشهد معركة ، تتجلى الدراما الانسانية بأروع صورها ، (معركة حياة حتى الموت من أجل فتح سيبيريا) .

وبالإضافة الى ضربات الفرشاة السريعة ، التي تترك

مستروفيتش والنحت اليوغسلافي

فينا

وفي مرحلة (فينيا) بدأ (مستروفيتش) يطلع على النحت الاوربي ، ويتأثر بأعلام النحت وبشكل رئيسي بالنحات الشهير (رودان) ، ولقد نحت في هذه المرحلة عدة قطع أشهرها (نبع الحياة) ، و (تولستوي) ، و (وجه فتاة) ، ونستطيع أن نميز فيها المأساة الدامية لحياة الإنسان ، لقد صور (حياة الإنسان) ، منذ الولادة حتى الموت بأسلوب غنائي حزين ، تميز بالشاعرية ، كتعبير عن (المأساة) واستخدم عدة أشخاص جلسوا بأوضاع مختلفة حول نبع يشربون منه ، ويعيشون ثم يموتون ، إنها مشكلة الحياة ، وتظهر من خلالها الخطوط اللينة التي استخدمها مدى براعته ، ومدى ارتباط أعماله بالتصوير الزيتي ، وبالنحت الحديث الذي مثله (رودان) في تلك الايام .

وفي نفس الفترة ، بدأ (مستروفيتش) مشروعاً ضخماً لتصميم (نصب تذكاري) يمجّد بطولة الشعب اليوغسلافي ضد الاتراك ، ففي عام ١٨٣٩ جرت معركة بين (اليوغسلاف) والاتراك في (كوزفو) ، واختار (مستروفيتش) بعض الابطال ليرمز بهم الى مقاومة الاستعمار التركي وتحديهم له ، ومن هؤلاء (ميلوس او بليتش) ، ولقد نحت له تمثالا يعتبر من أهم القطع التي تمثل انعطافاً تاريخياً في فن النحت اليوغسلافي ، إن (ميلوس) عبارة عن (دراما) من الحيوية والنضال ، نحت على نفس طريقة (رودان) شخص بلا قدمين ولا يدين ، ولكن حركة الجذع وقوة نظرة العينين ، تعطي كل واحدة منهما صورة فريدة تجمع الارتباط بالنضال القومي اليوغسلافي ، وبين آخر تطورات النحت المعاصر .

إعداد : الحياة التشكيلية

ضمن مجموعة من أعمال الفنانين اليوغسلاف المعاصرين ، شاهدنا ، ولأول مرة عدة قطع نحت وشعرنا بتميزها عن بقية الاعمال الفنية المعروضة ، وجاء في مقدمة دليل المعرض أن (مستروفيتش) نال الجائزة الاولى في إحدى المسابقات العالمية في معرض اشتراك فيه (رودان) ونال (رودان) فيها الجائزة الثانية .

وإذا تتبعنا أعمال (مستروفيتش) الفنية ، وحاولنا دراسة هذه الاعمال ، يظهر لنا من تتبع إنتاجه أن أعماله ، قد تجاهلها النقد كثيراً على الرغم مما تتمتع به من أهمية .

النحت القديم

ولد (مستروفيتش) عام ١٨٨٣ ، في (سلوفانيا) وصنع أول تمثال له عام ١٨٩٨ ، وكانت أعماله الاولى ترتبط بالنحت القديم في هذه المقاطعة ، وبالفن القوطي ، ولقد استمرت هذه الفترة حتى عام (١٩٠١) حين تركها الى (فينيا) ليدرس النحت في أكاديمية الفنون هناك .

وكذلك تمثال (ماركو كرايوفيتش) الذي استقى قصته من احدي الاغنيات الشعبية ... وصوّره ممتطياً جواداً ، ويتوضح في هذا التمثال رغبة الفنان في إختصار التفاصيل في الرأس ليعبر عن قوة وفتوة هذا البطل الشعبي ، ولعل قطع اليد الثانية تعطي فكرة واضحة عن طريقة (مستروفيتش) المتحررة في النحت .

مرحلة باريس

وترك (مستروفيتش) فينيا وذهب الى باريس ليمضي عامين هناك ، وليطلع عن قرب على أحدث الاتجاهات الفنية في التصوير والنحت ، وعرض عام (١٩٠٩) في معرضي الخريف والربيع ، وتأثر بشكل رئيسي بالفنانين (بودريل) و (مويول) ولعل تمثال (ذكرى) يعطينا صورة وأعمال (مستروفيتش) في هذه المرحلة ، لقد نحت من الرخام فتاة عارية جمع فيها الواقع الشعري مع القيم المعاصرة ، إن تمثال (ذكرى) يوضح كيف ارتبطت مادة البحث عند (مستروفيتش) مع (التعبير) المراد وهو (فتاة عارية) .

روما ولندن

ولم يلبث أن انتقل الى (روما) ليعرض هناك في المعرض العالمي في جناح (الصرب) وكان الهدف الاساسي لإشتراكه هو تأكيد الفكر اليوغسلافي ، والنضال من أجل استقلال بلاده ، ثم أصبح عضواً في المجلس اليوغسلافي ، الذي بدأ يعمل من أجل استقلال (سلوفانيا) و (كرواتيا) و (الصرب) ولقد أقام معرضاً متنقلاً في (إنجلترا) بعد ذلك ليجمع التأييد للقضية اليوغسلافية ، التي كان يدافع عنها . وعاد (مستروفيتش) الى (زغرب) بعد الحرب العالمية الاولى ، ليعمل استاذاً للنحت ، ويعرض مع الفنانين اليوغسلاف ، وليصبح عضواً في أكاديمية العلوم والفنون في (زغرب) ، وهذه المرحلة من اخصب مراحل انتاجه لقد صنع تمثال (تاريخ كرواتيا) ، وصمم نصب الجندي المجهول في (بلغراد) ، ومتحف الفن الحديث في (زغرب) ، وهو الآن المتحف القومي للثورة ، هذا بالإضافة الى عدد من التماثيل التي زادت شهرته ، وبقي في (زغرب) حتى الحرب العالمية الثانية ، حيث قبض عليه البوليس ، واضطر للفرار الى (فيينا) ، ومنها الى مختلف البلدان الاوربية المحايدة هرباً من الاضطهاد النازي ، ثم الى الولايات المتحدة حيث بقي هناك حتى مات .

لو اردنا أن نستعرض أعمال (مستروفيتش) لنخلص من خلالها الى أسلوب واحد يجمع بينها ، ونستطيع القول بأن الجانب التعبيري هو الذي يطفئ ، حتى أننا نرى إخلاصاً للمضمون الذي يريد التعبير

مستروفيتش
نحت حجري



عنه أكثر من إخلاصه لأسلوب محدد ، ولهذا فإننا نرى في أعماله تجارب أسلوبية مختلفة ، تدل على مدى ما اطلع عليه من تجارب الفنون العالمية كلها ، كما نرى مدى الترابط بين (الفكرة) و (الأسلوب) الذي استخدمه الفنان ، وبين (المادة) التي اختارها لهذا الموضوع ، ففي مجموعة الأبطال اليوغسلاف نجد القوة والتعبير عن روح المحلية ، ونرى في التماثيل الدينية (الشاعرية) و (الدراما) ممتزجين معا لتعطيا دراما حزينة ، ونرى في التماثيل التي عبرت عن (الموسيقي) وعن (العزف) ، مدى ترابط التمثال في حركة حية موحية ، تتناغم والموسيقى ونرى متانة التعبير وقوته في التماثيل الضخمة التي نحتها ليؤثر على المشاهد كما في تمثال (كرواتيا) الذي استخدم فيه أسلوب المواجهة المعروفة في الفن المصري القديم ، ونجد الروح الشرقية بوضوح في النحت الخشبي البارز ، حيث تأثر بالفنون القديمة الشرقية والبيزنطية في تنضيد هذه القطع ، ونرى الأسلوب التعبيري يأخذ مداه الحقيقي في تمثاله الشهير (أيوب) إن التعبير عن الألم هنا هو الأساس ، ولهذا السبب سخر الأسلوب ، وطريقة استخدام المادة لهذا الهدف ، ان (أيوب) هو رمز لآلام الإنسان المعاصر ولهذا نحس بأن عجيبة الطين ما زالت واضحة التأثير تعكس ما يتحمله الجسد ، كما ان طريقة الجلوس ، وحركة الرأس تساعد على التعبير عن الألم الصارخ العجيب ، الذي نراه هادئاً في تماثيله الأخرى ، إن هذه الجوانب كلها ، وطريقة تنفيذها ، وموادها ، تعطي صورة عن تجربة فذة في تاريخ النحت اليوغسلافي ، بل في العالم ، موضوع ترابط (المضمون) مع (الشكل المعالج) ، والمادة التي استخدمت في وحدة لتعطينا التمثال كقطعة حية معبرة كل التعبير .



تمثال تولستوي - مستروفيتش



عمل نصبي هام - مستروفيتش



أمومة - نحت بالرخام - مستروفيتش

علم النفس وفن الجرافيك

ينقل العمل الجرافيكي (١) معلومات محددة برموز مكتوبة ، ومن الممكن أن تتشكل هذه الرموز من حرف أو كلمة ، تدخل أحياناً في الصورة الجرافية Image grafique أو في رسم شيء يمثل الكلمة الدالة على الفكرة أو في رسم مبسط لموضوع واقعي ، ويمكن للرموز أيضاً أن تتألف من علامات مجردة تدعى بالـ Logo (٢) اللوغو أو الرسم بالرمز ، أن اللغة البصرية قاسم مشترك لكافة الاتصالات الجرافية والأداة الأساسية لفهم أعمق واستخدام أفضل لوسائل التصميم الفني وعلم نفس الإدراك .

في مستهل هذا القرن حظيت الدراسة العلمية ، لوجه الإدراك البصري كافة ، بتقديم ملحوظ نتيجة الأبحاث في علم نفس الإدراك ، وقد اتسع هذا النمط من الاستهلاك والبحث ، ولید النظرة الفلسفية لعلم الجمال ، ليشمل التاريخ والنقد الأدبي والفني ، وقد كان (فولتير) و (كانت) و (هيوم) و (راسكن) في عداد أفضل المساهمين في تطور هذا النمط من البحث .

الآن أكثر المدارس الفلسفية تأثيراً على التصميم الفني تلك المدرسة التي عرفت باسم [الغشتالت] (٢) ممثلوها الرئيسيون [ماكس فرتايمر] ومساعداه [كوفكة] و [كلر] الذين عارضوا علم النفس الذري في ألمانيا خلال الفترة (١٩١١ - ١٩١٢) ، وقد قاموا بسلسلة من التجارب على انتظام الإدراك ، تربط بنىويات المعرفة في الدماغ ارتباطاً وثيقاً مع الإدراك ، ولجأ (كلر) إلى مقارنة ذلك مع المجال الكهربيسي لتفسير العلاقة القائمة ما بين [الموضوع Figure]

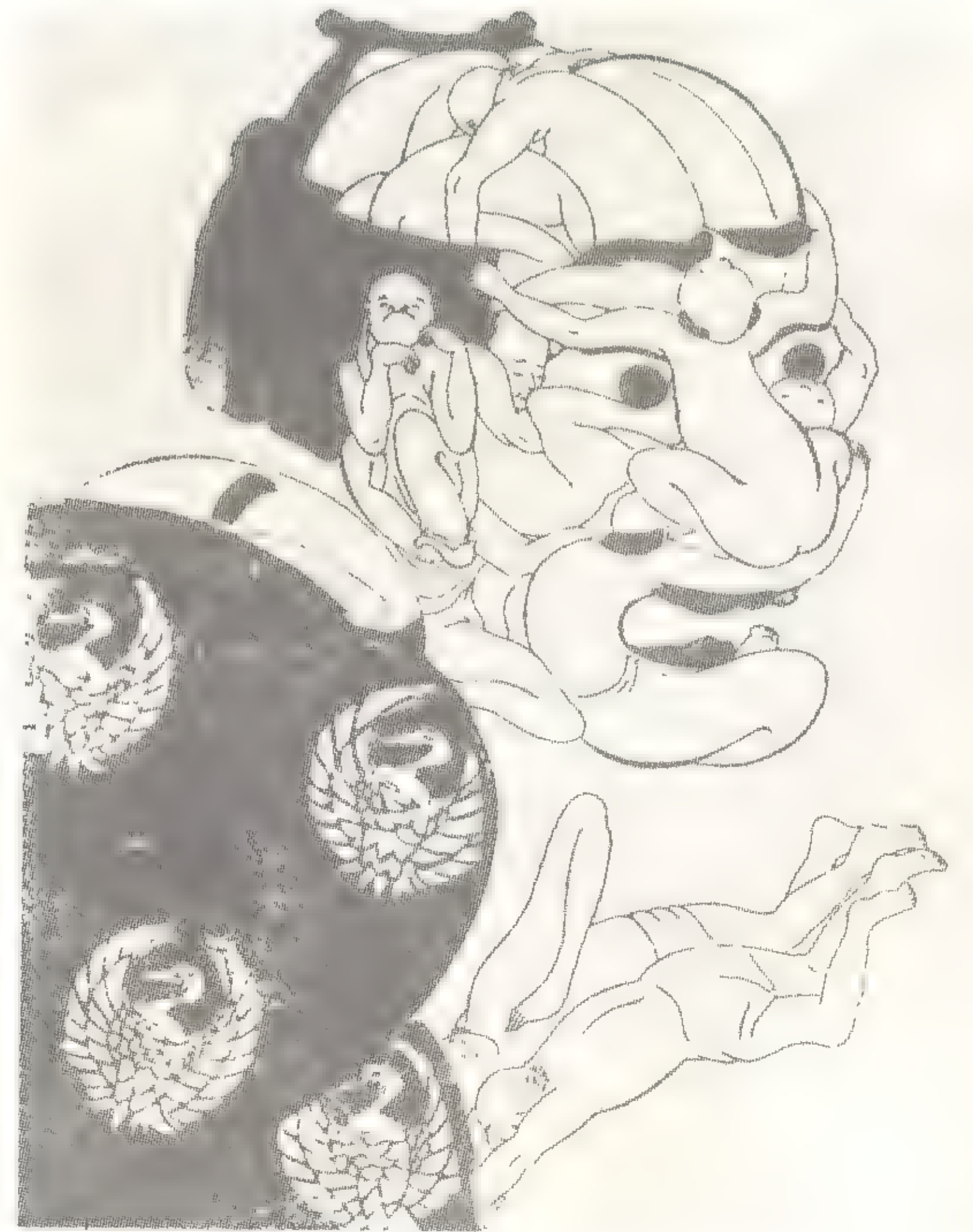
وقد أصبح من المقبول عدوماً اليوم في المجال المتكامل - مثل المجال الكهربيسي - حول جسم مشحون كهربائياً أن أي تغيير يطرأ على أي نقطة فيه ، يؤدي إلى توزيع آخر للطاقة ، وإلى توازن جديد في بقية أجزائه .

د. باروني
أ. ب. كليپورت
ترجمة: فائق حدوح

تعكس مدرسة [الغشتالت] في إتساعها وازدهارها التطورات والتحولات التي طرأت على مجمل الفكر العلمي إذ كان العلم ، حتى حينه ، يستخدم مخططات محددة وثابتة ، ولم ير في البنية إلا عدداً من المركبات ، فها نحن إذن أمام مفهوم جوهري جديد ، غدت بموجبه المنظومة المعطاة هامة كأهمية كل جزء من أجزائها ، إلا أن خصائص هذه الأجزاء ووظائف مركبات منظومة نفسها ترتبط بالمضمون العام وسياقه . تعني كلمة [غشتالت] الألمانية « الشكل » « مركب منظم » ، وسنقدم مثلاً بسيطاً يفسر بجلاء نظرية [الغشتالت] لا يمكن إيضاح بنية اللحن الموسيقي ، وفهمها إلا من خلال خصائص كل صوت / علامة موسيقية / فيه والعلامة القائمة بين جميع الأصوات ، ومن الممكن تغيير مقام كل صوت وطبقته دون أن يسبب ذلك في اضطراب اللحن القائم بين علاقة الأصوات فيما بينها ، بل يمكن الحصول على اللحن نفسه باستخدام أصوات أو أوتار مختلفة تماماً عن الأولى عند تغيير الطبقة أو المفتاح الموسيقي ...

فاللحن ليس مجرد مجموع عناصره ، ولكنه كل ذو صيغة وانتظام ، فالعلاقات الموسيقية تمثل عناصر اللحن المنفصلة واللحن هو [الفشتالت] ، وهذا ما أظهرته [أنا برلينر Anna Berliner] ، إذ رأت أن الإدراك يشكل جزءاً من المجموع السيكلوجي للفرد : « لا تتعلق الرؤية بالمحيط فحسب بل تتعلق أيضاً بالشروط التي يعيشها المشاهد » . وكل إدراك انساني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعوامل عدة : كالسلوك والانتباه والتوقعات ، فضلاً عن المضمون والمحتوى العام ، وقد رأينا ، بهذا الصدد ، أن نسردها مثلاً ذا دلالة خاصة ، ذلك أن سكان غينيا الجديدة قد عجزوا عن معرفة أصحاب الصور الضوئية التي عرضت عليهم على الرغم من الإيضاحات والشروح التي تؤكد أنها تعود الى اشخاص معروفين . . بل إنهم لم يصدقوا ذلك البتة على الرغم من توضيح نقاط الشبه القائمة ما بين الصور وأصحابها .

وثمة تجربة أخرى معروفة عموماً وتعود لعالم النفس الأمريكي ادلبرت آمز الذي أظهر أن الإدراكات ليست وليدة الاكتشاف الا أنها تتأثر بالتوقعات ، فالدماع يصطفي الشكل الوحيد المعروف لديه من خلال جميع الاحتمالات المتنوعة ، مما يثبت أن استعداد المشاهد محدد بالنسبة لقراءته الصورة في المنظور . ومن المعروف جيداً أن التمثيل الغرافي «الخطي» بشكل منظوري قد اكتشف في الغرب إبان النهضة ، وارتبط على الأرجح باكتشاف أولى الادوات البصرية



تداخل الادراك عند الفنان الياباني كاتاياما .

والغرفة المظلمة التي طرح بداخلها مجموعة من المواضيع - الاشكال - فوق سطح مستو ، وقد كان [برونالسكي] ومهندس قبة كنيسة (الدوم) في فلورنسه ، بين أوائل المنفذين لرسم منظورية ، نظمت على واقع أن العين لا ترى الاشكال دائرياً ، بل خطأ مستقيماً ، مما يؤدي الى تصغير الاشكال تدريجياً تبعاً للمسافة ، فمن المستحيل إذن تعيين أبعاد الشكل بدقة دون الاستعانة بأداة تسمح بتقدير المسافة وعلاقاتها مع الفراغ المحيط ، وعليه فقد استعان الدماغ (١) بالمنظور ليصدر حكمه فيما تراه العين .

ان التمثيل المنظوري - أي الحيز بأبعاده الثلاث - على سطح مستو ، أمر لا يخلو من المفارقة ، إذ يجد الملاحظ نفسه أمام تناقض ناتج عن نوعين مختلفين هندسياً : فمن جهة أولى : الصورة الملونة المسطحة ، ومن جهة ثانية ، وهل أو خداع العمق ، وأثبت [ريتشارد ل. غريغوري] في مختبر علم النفس في مكبردج ، أن للصورة ، من وجهة نظر الإدراك ، شكلاً من اشكال الحقيقة المزدوجة . . . تشمل في ذلك الرموز كافة . ليست الصور والكلمات - في ذاتها - الا علاقات على سطح ، الا أن الصور والكلمات تمثل أيضاً شيئاً آخر مختلفاً ، إن رسماً لموزة ، لا يمثل موزة في الواقع ، فالعلاقات تشكل رموزاً تتجاوزها ، انطلاقاً من ذلك تملك الرموز قدرة خاصة ، ان رسوم بلدة [كرومانيون] التي تعود الى عشرين ألف عام ، تعتبر من أقدم الأدلة المعروفة ، كخطوة أولى نحو اللغة الرمزية ، والتي أدت الى إنتظام الفكر العلمي ، وإن قدرة الرموز واللفات الشكلية - من شكل - قد قادت الانسان ، حكماً ، خارج اصوله البيولوجية حسب ملاحظة غريغوري : [يمكن للرمز الغرافي أن يقودنا الى استخدام العين بطريقة جديدة ، بتحريرنا للرؤية من الواقع المباشر ، فليست خبرتنا في المنظور وليدة الفطرة أبداً ، بل هي وليدة لردود الفعل التي يحددها المحيط ، إنها الى حد ما شيء شبيه بالعلاقة القائمة ما بين مختلف المصورات الجغرافية لإحدى شبكات الطرق ، فالمصورات تتشابه الى حد كبير لأن كلاً منها شبيه بالاقليم الذي تمثله] . وحسب نظرية الفشتالت ، لا يحملنا على التفكير بأن إقليماً بعينه موجود حقاً ، الا بعض هذه المخططات ، لان ما ندركه من الاقليم لا يقوم الا على مجموع البنى المتماثلة التي تحددها عاداتنا المكتسبة في تغير ، واستعادة مصورات هذا الاقليم ، مما يقودنا الى الإقتران بوجوده ، لكن الشيء الحقيقي في الواقع ليس الإقليم . . . وإنما بناؤه . . . فالبنا هو [الفشتالت] ، وفي دليل معرض « الوهم في الفن والطبيعة » الذي أصدرته مؤسسة الفن الحديث في لندن عام ١٩٧٣ ،



لميرك الفنان الهولندي «ايسر» خلفية لمكان
المقارئ من التركيز على الشكل... لهذا يلتبس المشهد

الاولمبية التي جرت في المكسيك ورسم الجوكندة ،
وبهذه الحركات نفسها للعينين يمكن تدارك إختفاء
الصورة ، هذا الاختفاء الذي يعود الى طبيعة تكيف
مستقبلات الصور ، تكيفاً تتميز به جميع الاعصاب
الحواسية باستثناء الاعصاب الناقلة للالم ، ويكون
من جراء تخفيف حدة الاثارة والتحريض ، عندما
يكون المنبه متواصلاً، وهذا ما يفسر عدم ثبات الدوافع
العصبية مع الوقت بل نشدانها للنقصان على الرغم من
استمرار المنبهات ، ولا يمكن استقبال إشارات
جديدة ، إلا بعد ان تنال الاعصاب قسطاً من الراحة ،
وتكافأ عادة حركات العينين هذه ، بأن يبقى الانطباع
البصري إنطباعاً لصورة ثابتة ، إلا انه قد يحدث
العكس أحياناً فيشعر المرء بالدوار وذلك في ظروف
خاصة ، ولأسباب لم تعرف بعد .

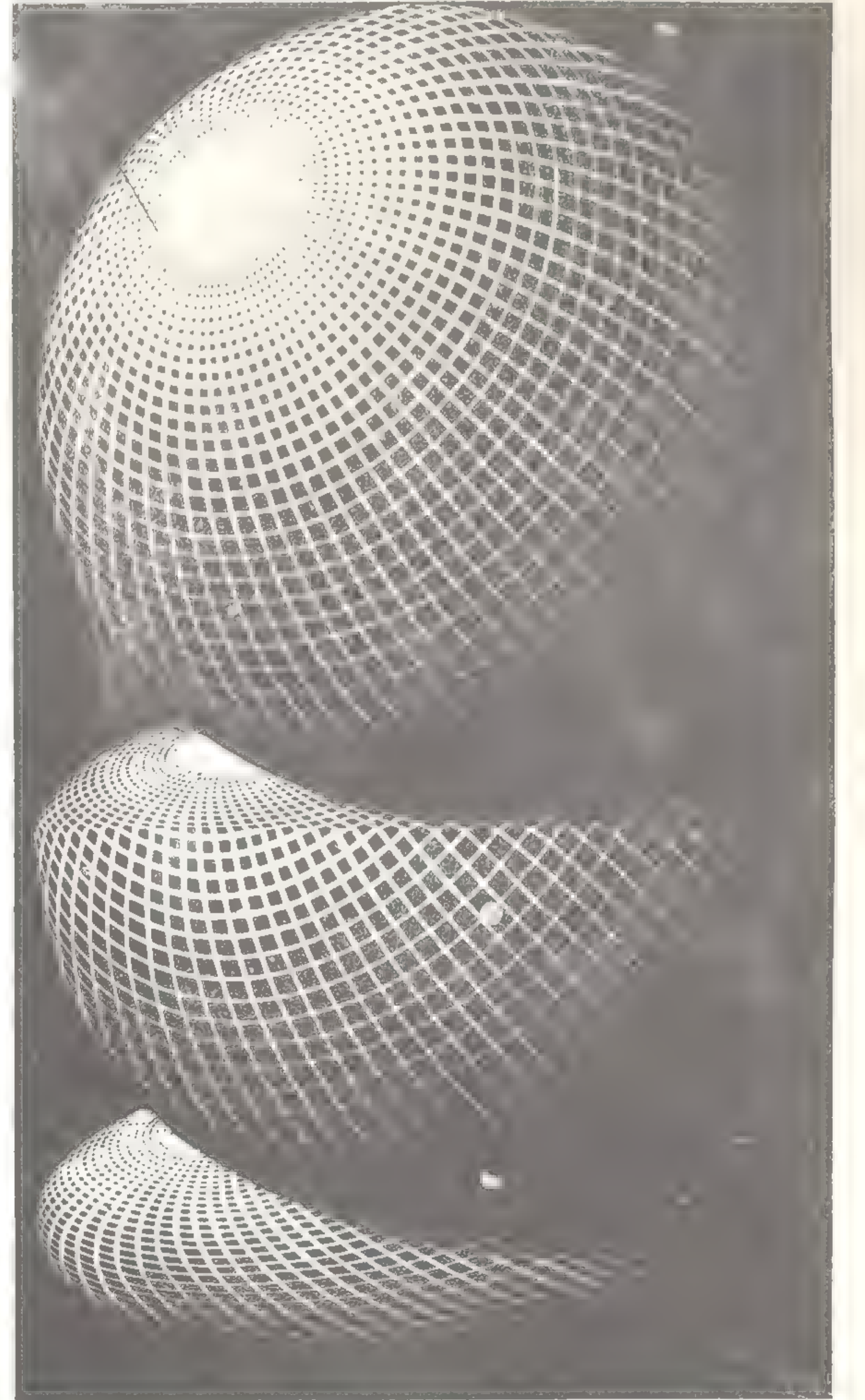
صاغ [جون. و. كاتالو] مبادئ الغشتالت
الاساسية المطبقة في التصميم الفني بقوانين [لتقدم
لرسام الجرافيك قاعدة نفسية أكيدة ولتسمح له
بتنظيم وظيفة الجرافيك ضمن الحيز] وأول هذه
القوانين : [قانون رسوخ البنية وتماسكها او التوازن]
هذا القانون مبني على النزوع الى البساطة والتوازن
وتماسك الدماغ ، وفي الوقت نفسه ، على سيورته في
إكتساب المعارف ، وبمقدورنا بواسطة هذا القانون
إدراك المحيط بدقة متناهية وتامة ، بالنسبة الى
موقف معطى ، كما ينطوي على ما يملكه كل جهاز
عضوي وفيزيقي من توق الى التوازن الكامل ، وهكذا
فان قطرة الماء تنشد الشكل الكروي ، والمكان المزود

يمكننا أن نقراً : [لا يمكننا أن ندرك مباشرة العالم
الذي نراه ، إنما يمكننا معاينته ، والولوج إليه بنظام ،
وبطريقة حسية ، شبيهة بسيوررات الدماغ ، ونحن
عندما ننخدع في أصول واقعة بصرية ، تتشكل حينئذ
الإدراكات الوهمية وتتحدد] .

نشر (فرتايمر) في عام (١٩٢٣) مكتشفاته حول
إنتظام الإدراك ، المبينة على مظاهر الرؤية الفيزيولوجية ،
وتلك هي أصول [الغشتالت] ، كما شارك بعض أطباء
فيزيولوجية الجهاز العصبي ، مثل [د. ه. هيفل]
و [ت. ن. فيزل] Wiesel في تأليف مقالة في
(الطبيعة) عام (١٩٦٩) ، ثم الحقوها بدراسة الطريقة
التي ينظم الدماغ بواسطتها الإدراك البصري ، الإدراك
عبارة عن مجموع عوامل فيزيولوجية ، [حديثة
غشتالتية - « Happening Gestalten »] عندما
يسقط شعاع ضوئي على حدة العين وشبكيتها ،
ينتقل ما ينجم من تحريضات عصبية الى العصب
البصري ومن ثم الى قشرة المخ القائمة في مؤخرة
الدماغ ، إن تفريغ الشحنات العصبية هذه تنتظم
تدريجياً وفق مخطط أكثر تعقيداً ، مما يسمح بتمييز
متغيرات متعددة : كاللون والشكل والحركة ، وتنجز
العين نوعين من الحركة : سلسلة غير ملحوظة من
المنبهات غير الارادية تحدد موضع الأشياء ، وتعين
الحركات الأكثر شمولاً وإتساعاً تبعاً لتطورها ، وتنتج
هذه المنبهات الخفيفة وغير الارادية تأثيراً خاصاً يؤدي
الى إدراك الشكل ، وكأنه مؤلف من شبكة من الخطوط
كما هو الحال في الرسم التوضيحي الخاص بالالعاب

بزوايا عدة ينشد الشكل الدائري ، والقانون الثاني هو قانون [الشكل المفلق] ويتضمن مظهراً آخر لبنية الإدراك ، أبرزه وأوضحه الفشتالت : [ندرك الحيز المفلق لكونه أكثر استقراراً وسكوناً ، ومن هنا يتأتى نشداننا البالغ الى ملء الفراغات أو الى اتمام الاشكال الناقصة ، إن الصور المجزأة وغير التامة ، تسمح لنا بتشكيل إعلانات دعائية قوية في تأثيرها] .

ويعود القانون الثالث الى [إنتظام وصياغة الإدراك البصري] ويثبت هذا القانون أننا لا ندرك الخط المنحني إلا مقطعةً من دائرة أو جزءاً من خط ، حتى وإن وجدت احتمالات أخرى ، وهذا ما ندعوه بـ [قانون استمرارية الاتجاه] وسوف يرتبط بهذا القانون تأثير [الستروبسكوبيك] (٤) ونتأجه ، وهذا هو الأساس الذي قامت عليه السينما ، إذا تلاحق منبهان بصريان بسرعة عالية وبشكل منفصل تبدو



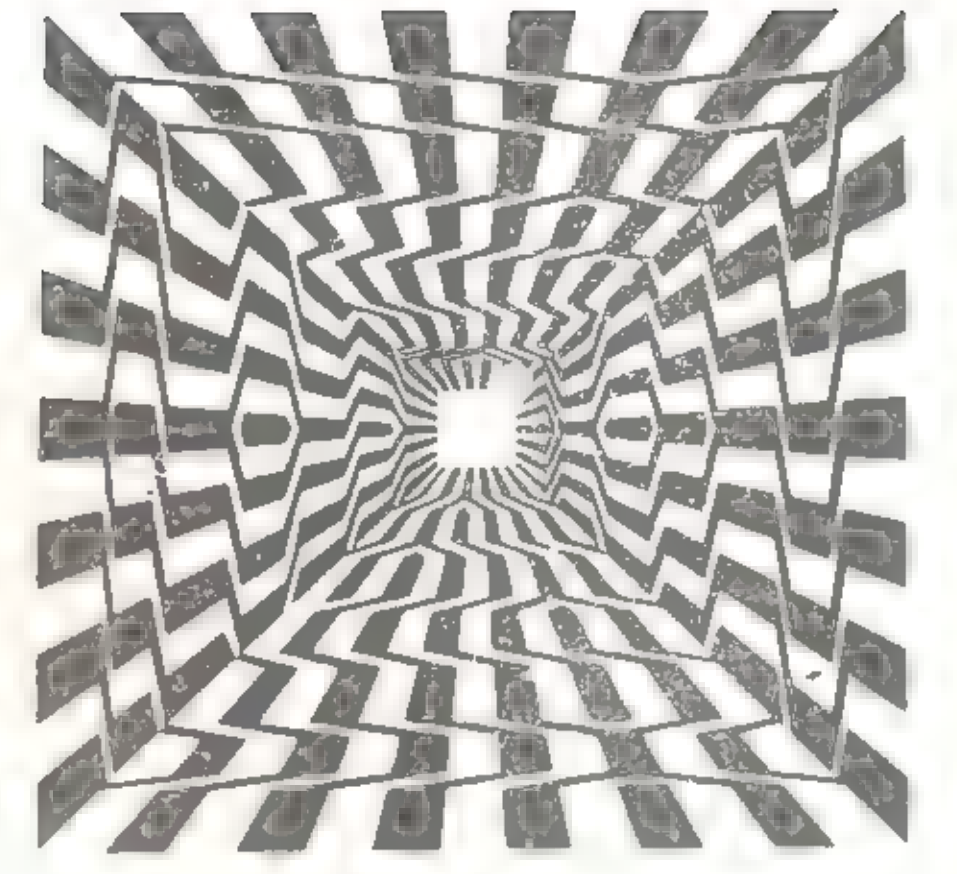
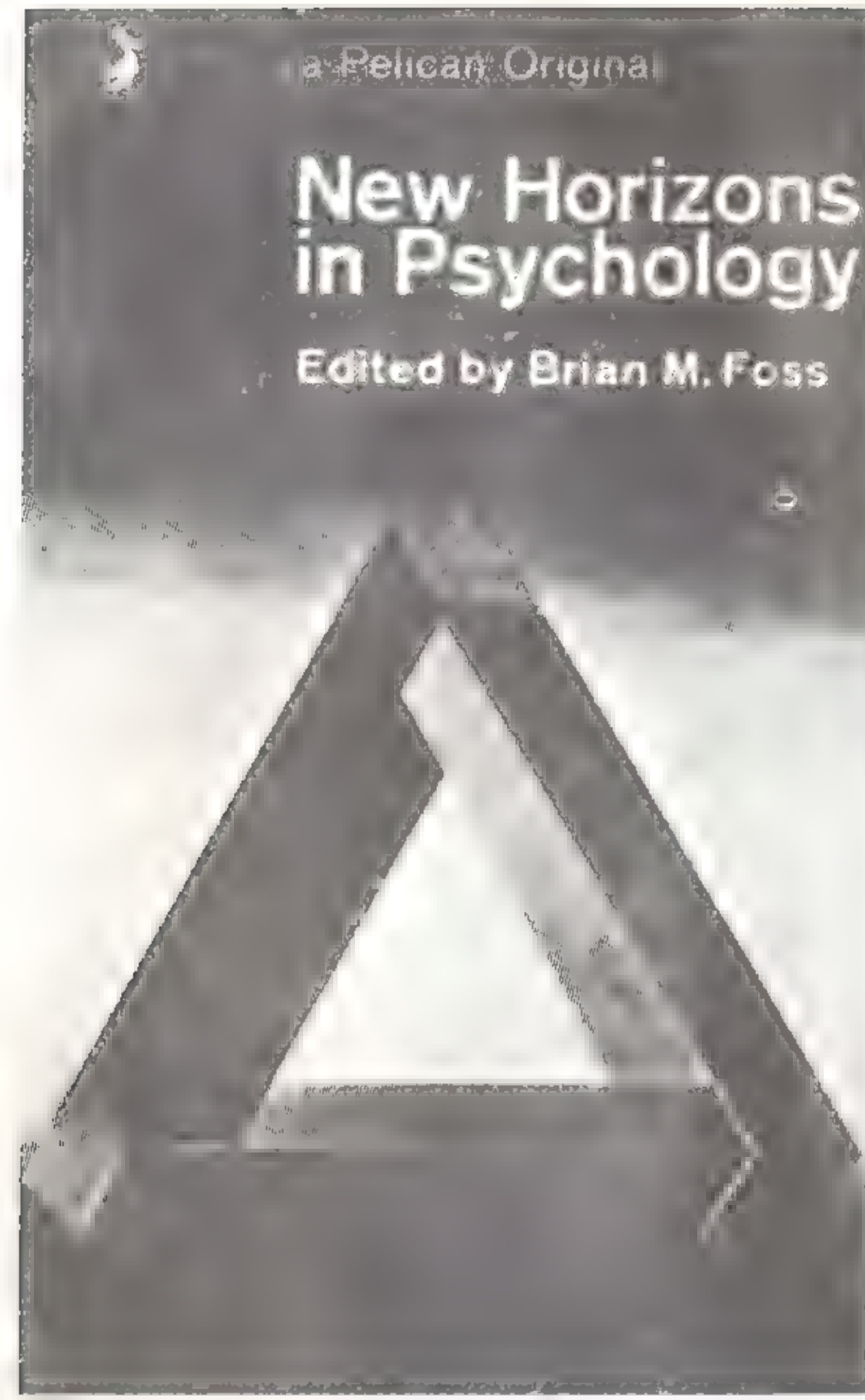
اسقاط لكرة على سطح بحيث يلتبس الإدراك البصري .

الصورة في حالة حركة ، إن صوراً عدة متتالية تشكل فيلماً حتى وإن كانت ساكنة ، وذلك بفضل ال [فوتومونتاج] (٥) ، وبناء على ذلك يمكن استخدامها لإعطائنا فكرة عن الحركة كالرسم الموجود على غلاف مجلة [الرجل] ، وقد غدا تمثيل التصورات بشكل منفصل وزمني من أكثر العناصر إستخداماً في التصميم الفني ، كما قدم في الوقت نفسه أشكالاً جديدة ومحدثة في الإخراج الصحفي ، ومن الممكن أيضاً إستخدام الرؤية لدفع المشاهد عمداً الى سلوك محدد ، وهذه القدرة الهائلة هي التي تضع الرسام وجهاً لوجه أمام جملة من المشاكل الاخلاقية والاجتماعية .

و [القانون الرابع] أو قانون [التشابه والمماثلة] ، ويقوم على أن الوحدات البصرية المتماثلة بشكلها ، وأبعادها ، وألوانها ، واتجاهها ، ندركها كمجموعات متجانسة ، وتميل العين بالفعل الى تنظيم المنبهات في مخطط منتظم ، ويرتبط هذا الميل إرتباطاً وثيقاً بالقانون الخامس لـ [كاتالدو] وهو [قانون التجاور] وينبني على مكتشفات الفشتالت ، [في الإدراك البصري يتوق كل ما هو قريب الى الاتحاد في وحدة .] ، إن الصور أو الاشكال المتقاربة فيما بينها تشكل مجموعات يدركها المشاهد فوق خلفية لحيز فارغ ، مما يقودنا الى مبدأ آخر من مبادئ [الفشتالت] وهو أن معرفة الخصائص المميزة للصيغ المدركة منطوقة بالحيز المحيط بها ، حتى وإن تضمن هذا الحيز أشكالاً أخرى ، إن الصيغ بالتحديد ، شكل نوعي محدد في حين أن الحيز المحيط بها محروم من ذلك (٦) . وهذا عنصر يحوز على أهمية خاصة في الطباعة (٧) حيث تتحدد الكلمات على الصفحة تبعاً للعلاقات المكانية القائمة فيما بينها .

تستخدم الطبيعة [اللون] لحماية بعض الحيوانات من قناصيهما مما يسمح لهذه الحيوانات بالامتزاج والتوحد بالمحيط ، إنه النمط نفسه من التمويه الذي يتبناه القادة في زمن الحروب لحماية الرجال والاسلحة ، غالباً ما كنا نعتبر اللون مجرد عنصر زخرفي يغطي الصيغ والاشكال إلا ان بمقدورنا استخدام اللون لتبديل وتغيير إدراكنا للبنى والصيغ ذات الاشكال غير القابلة للتبديل ، وازدادت مع الزمن أهمية استخدام اللون لدى الرسامين المختصين بتجهيز السلع والترويج لها ، ولدى رسامي [اللوغو] أو الرسم بالرموز ، إن القسم الاعظم من الابحاث التي أدت الى إحياء الاهتمام باللون وبعثه قد قام ممثلو الفن البصري [الأوب آرت] مثل [فازاريللي] الذي بنى نظرياته على واقع التجربة والتي تقول بأن قيمة لون ما تتبدل بتبدل الألوان المحيطة به .

قام [بوب هايد] وطلابه ، في معهد ويمبلدون



شكل يشير الضيق
مؤلف من خط يكسر
اشعاعات .

موضوع مبتكر تماماً يقود للخداع البصري

المضادة على الشاشة الخلفية ، وقد نسقت هذه الصور مع ما ترتديه الراقصات من ثياب ملونة لإبراز مختلف حركات الجسم وتنوعاتها ، كما استخدم الصور الضوئية المثيرة للتخيلات البصرية في حفلات الروك ليزيد في اثارة الانفعال الجماعي ، وفي عام ١٩٦٦ صوّرت شركة (راڊي فوسيون) للسينما فيلماً لأحد عروض الباليه ، ونلاحظ في هذا الفيلم كيف أصبح بالامكان أن يتبادل الراقصون والديكور الأدوار فيما بينهما ، وأن يحل أحدهما محل الآخر من الناحية البصرية .

لقد اكتشف [أوسكار شليمير] فنان الباهو هاس أفكاراً مماثلة وحاول مرات عدة تحديد العلاقات القائمة ما بين الانسان والفراغ - الحيز - بدلا من استخدام أشكال تقليدية تبرز على خلفية ملونة ، ويتمثل الاستخدام المثير ، (نقضه هنا الاستخدام التجاري ، لتغيير المظهر الخارجي بوساطة اللون) ، في الطريقة التي استطاعت شركات الطيران بواسطتها التوصل الى تغيير شكل طائراتها المتشابهة جميعا بفضل ألوان وزعت بذوق وعناية ، وقد بين [هايد] على نماذج الطائرات المصغرة أن خطوطاً من ألوان مختلفة مرسومة على مقدمة الطائرة ، أنف الطائرة يضيف عليها مظهراً متطاولاً في حين أن تلوين الطائرة بكاملها بحزم لونية ، وبدرجات الاشراف نفسها يحيلها قصيرة وسمينة ، والفنان (هايد) نفسه الذي نجح في عزل جناح الطائرة عن مقدمتها بصريا بتلوينه للأجنحة وللبدن - جسم الطائرة - باللون نفسه ، ولكي يحصل على تأثير متناقض ، أي متراص ومتماسك ، لون أقسام الطائرة الخارجية باللون نفسه ، لتشكل هذه التأثيرات

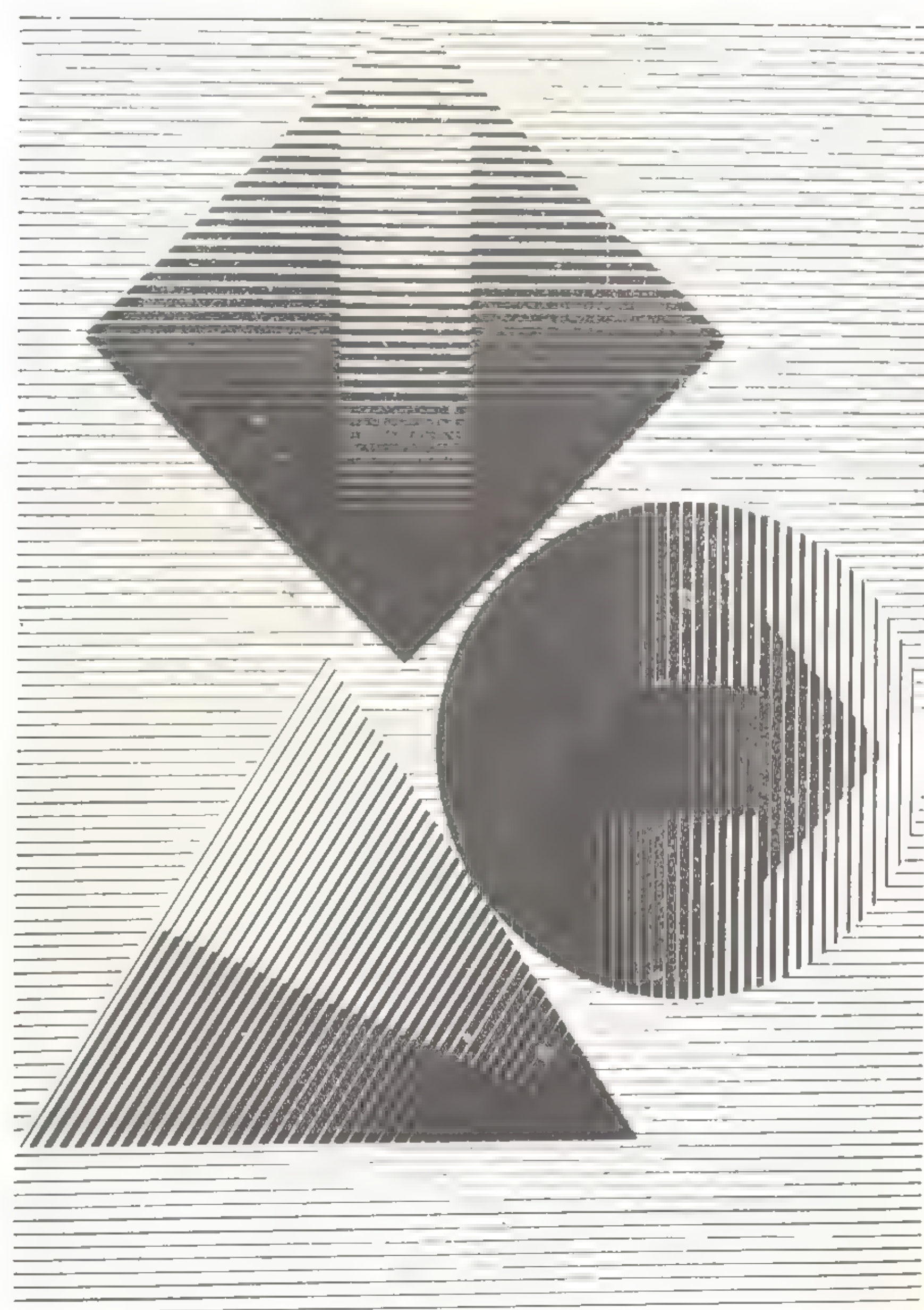
للفن ، بتجارب مثيرة على اللون وتأثيره في المظهر ، وبما أن الرؤية الانسانية إصطفائية ، اختار [هايد] للتأكيد بقوة على أفكاره ، الشكل الإنساني ، لكونه أكثر الاشكال المعروفة لدى الانسان نفسه ، إن كثيراً من القبائل في العالم قد استخدمت التزيين بالخطوط في طقوسها ، والمهم في هذه الخطوط إلغاء الهوية الشخصية ، في سبيل تمثيلات روحانية نمطية خاصة بهذه أو تلك من الحضارات ، وبالطريقة نفسها يستخدم المصمم اللون لتبديل الشكل وتحرره ، إلا أن هدفه مع ذلك يختلف لأنه يحاول تعريفنا على هوية منتجات عميلة بسهولة ، إن أكثر تجارب هايد تأثيراً تلك التي قلب فيها رأساً على عقب نقاط أسناد المشاهد البصرية المعتادة ، بوضعه المشاهد وجها لوجه أمام مجموعة من الخطوط المتناوبة بالاسود والابيض والمرسومة على الوجه بطريقة تحجب الملامح الرئيسية ، إن أكثر الاشكال سهولة في هذا النوع من الخداع البصري هو استخدام اللون لإبراز أو لتخفيف بروز الوجنتين ، وتلك حيلة تستخدم بكثرة في المكياج ، إن العينين ، بلا أدنى شك ، نقطة استدلال الوجه ، سواء كان ذلك بسبب تعبيراتها أو بسبب الصعوبة الطبيعية في وضع المساحيق عليهما . . . وقد أنجز [هايد] بنجاح تجربة أعدت جيداً ، محاولاً إبعاد هذا العامل الذي تسهل معرفته ، فقص أهداب وحواجب أشخاص عدة ورسم خطوطاً جديدة حول أعينهم وصمم رسماً موحداً للابسهم بشكل غدا فيه الجميع نسخة واحدة ، وبذلك يكون التمييز المعتاد بين الجسم وملابسه قد انفي . صمم [هايد] أيضاً للباليه ، وتميزت أعماله بما يسمى بالرسم الكلي الشمولي مسقطاً العديد من الصور

الأساس للتصميم الفني ، اذا تعلق الامر بمظهر المنتجات الخارجي ، او بجذب الانتباه الى عناصر محددة مثل - والحديث دوما عن الطائرات ، مقابض القيادة ، والكوابح ، وأضواء الأمان .

في الخمسينات أو الستينات من هذا القرن لعبت الألوان المثيرة للتخيلات دورها في حركة التمرد الواسعة الانتشار ضد الفكر التحليلي ، والمدرسة الشكلية [صورية] ، في اللغة واللفة الرمزية المستخدمة في العلوم ، وكان أنصار [الثقافة المضادة] يبحثون عن أكثر المنبهات الحسية تحريفا وغالبا بمساعدة المخدرات ، في كافة الميادين الفنية ، وقد كانت [حرب فيتنام] تعبيرا عن موقف آلي بارد من وجهة نظر أولئك المنخرطين في الحركة الراحبة ... مثل فرقة [البيتلز Beatles] التي اتسعت بظاهرة [اولاد الزهور] و [هيببي مدينة سان فرانسيسكو] الحركة التي وصفت بلغة العصر النموذجية في مقال نشره [ابي هوفمان] في صحيفة [وودستوك نيشن Woodstocknation] وبمقولة [ماكلوهان] : مهدت فرقة (البيتلز) الطريق لتطور حركة [البانك (القمامة)] الى اقصى حدود الظاهرة واكثرها جذرية ، كتب [ماكلوهان] يقول : [ان غواصة البيتلز الصفراء ليست الا تعبيرا عن فكرة عربة التنظيف في المدن] . وأدركت البيتلز ، الفرقة المبدعة بوجه خاص ، أهمية الزخارف التافهة ، وبالفعل فقد استخدموا في نتاجهم النذر القليل من العناصر ، اصوات موسيقية بألية ايقاعات عتيقة ، وصيغ قديمة ، وضمت في مكانها متناسبة والذوق الراهن ، مع آلاتهم الموسيقية الالكترونية ، لقد استخدموا هذه الاجهزة كالفواصة ليفوصوا وليتقصوا اعماق اللاوعي الثقافي ، وليعودوا به الى السطح محملين بشتى اصناف الفاكهة الغريبة النادرة ، انها بلا مرأى ، مركبة فضاءية داخلية وجو انساني كامل الابتكار مبرمج ليلتقط ويسترد عبر الفن آتفه زخارف الماضي وأسطها ، على الرغم من سمي الاعلانات ، التي انتجت في هذه المرحلة ، الى تغيير الادراك العادي باستخدام ألوان تفجر التخيلات وتشيرها ، فانها لم تستطع بلوغ مصاف حركة حقيقية ذات شأن ، ومع ذلك فقد تمتعت بالخطوة لدى الجمهور الأمريكي ، تلك الخطوة التي كان قد تنبأ بها [شارلز . ا . راين] في مقاله الذي نشر في مجلة : (إضرار امريكا) : انها ثورة على الابواب ، لكنها لن تكون كغيرها من الثورات وسوف تستوحي اصولها من الانسان وثقافته وستضرب ضربتها لتغيير البنى السياسية لاحقا ، انها ليست في حاجة لاستخدام العنف واللجوء اليه ، لانها ستكون ثورة وجدان [، تبرز جميع الرسوم التزيينية في بحثنا هذا أفكار



جوزيف آلبير - خداع بصري عن طريق التباس المنظور



دراسة للفنان هوفمان استخدم خطوطاً تشدقوتها تدريجياً للمبالغة في تأثير الحركة .



استخدم هوفمان الخطوط هنا لاطهار امكانية استخدام الخطوط بصرونة اكبر من التجربة السابقة

للمهمة الاعلانية أن تكون مرئية عن بعد ، ولا بد أن تختلف المعالجة في كتاب علمي عنها في ديوان شعري .
رابعا : وزع النص بتألف تبعا لقوانين الرؤية الموضوعية ، وأسبغ عليه بنية وانتظاما بدقة هندسية .
خامسا : استخدم جميع الوسائل التي توفرها لك المكتشفات التقنية الحالية والمكتشفات اللاحقة ، واربط الرسم التزييني مع النص بواسطة «التنضيد» (٨) الفوتوغرافي» .

سادسا : من المرجو أن يكون التعاون وثيقا بين العاملين في الطباعة وخبراء التنضيد كما هو حال المشاركة القائمة بين المهندسين المعماريين والمدنيين الخ ... علينا ألا ننسى أيضا أهمية التخصص وتوزيع العمل .

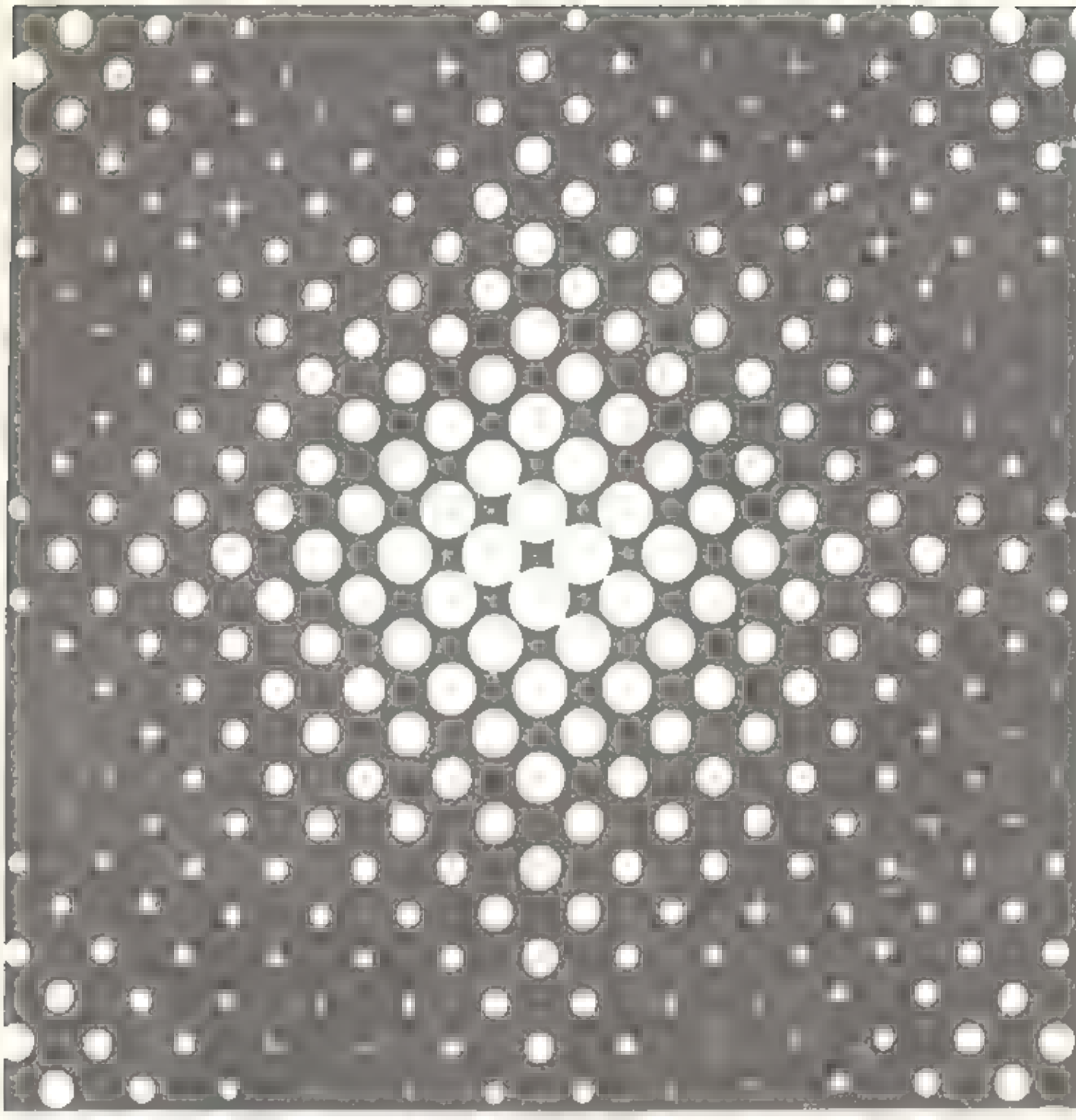
ان الاتصال من المهام الرئيسية للأحرف المكتوبة بشكل كلمات يضاف الى ذلك مهمة نقل الكلمات المذكورة ان رسوم [الكلمات (٩) الأشكال] تعبير فني مستقل عن مغزاها الحرفي على الرغم من أن النماذج الناجمة في هذا النوع من فن الخط قد ربطت ما بين العناصر البصرية والعناصر الكتابية ، ان رسوم الكلمات الممثلة لفكرة ستصبح شكلا تعبيريا خاصا للرسم الطباعي [الطبغرافي Typographique] ، متضمنا معنى النص ،

[جان تشيكولاد] في الطباعة ، تلك الافكار التي تضمنها كتاب مبادئ الطباعة الذي نشر عام (١٩٢٥) وبيع في العالم اجمع باقبال لا نظير له (٢٨) ألف نسخة وتجدر الاشارة الى اسهام آخر هام في (الطباعة البنائية) ، تلك هي التسمية التي عرفت بها هذه الطريقة الجديدة ، التي ابتكرها التشيكي [كارل تاينغ] ووضع لها قائمة بالمبادئ الاساسية للاقترب من مشاكل الطباعة تلك المبادئ التي تجلى تأثيرها في التعبير الغرافي الحالي :

أولا : أن تتحرر من التقليد الاحكام المسبقة وان تتخلص منها هو تقليدي وقديم ، وان ترفض ما هو تزييني / زخرفي / فائض عن الحاجة ، والا تكن اي احترام للقواعد التقليدية ، والموروثة غير المبنية على تبريرات بصرية والتي لا تعدو اليوم مجرد أشكال لا حياة فيها .

ثانيا - اختر الاحرف الاكثر كمالا ووضوحا تلك الاحرف المرسومة ببساطة وبدقة هندسية ، واحظ من وقت لآخر بروح الاحرف ، عند ذلك يمكنك استخدامها بتألف وانسجام مع النص ، وابتكر التضاد المناسب ما بين العناصر والطباعة لابرار المضمون .

ثالثا : أعد التقويم باستمرار ما بين الفاية وتحقيق هذه المتطلبات ، وحقق أهدافا متنوعة ومتميزة ، لا بد



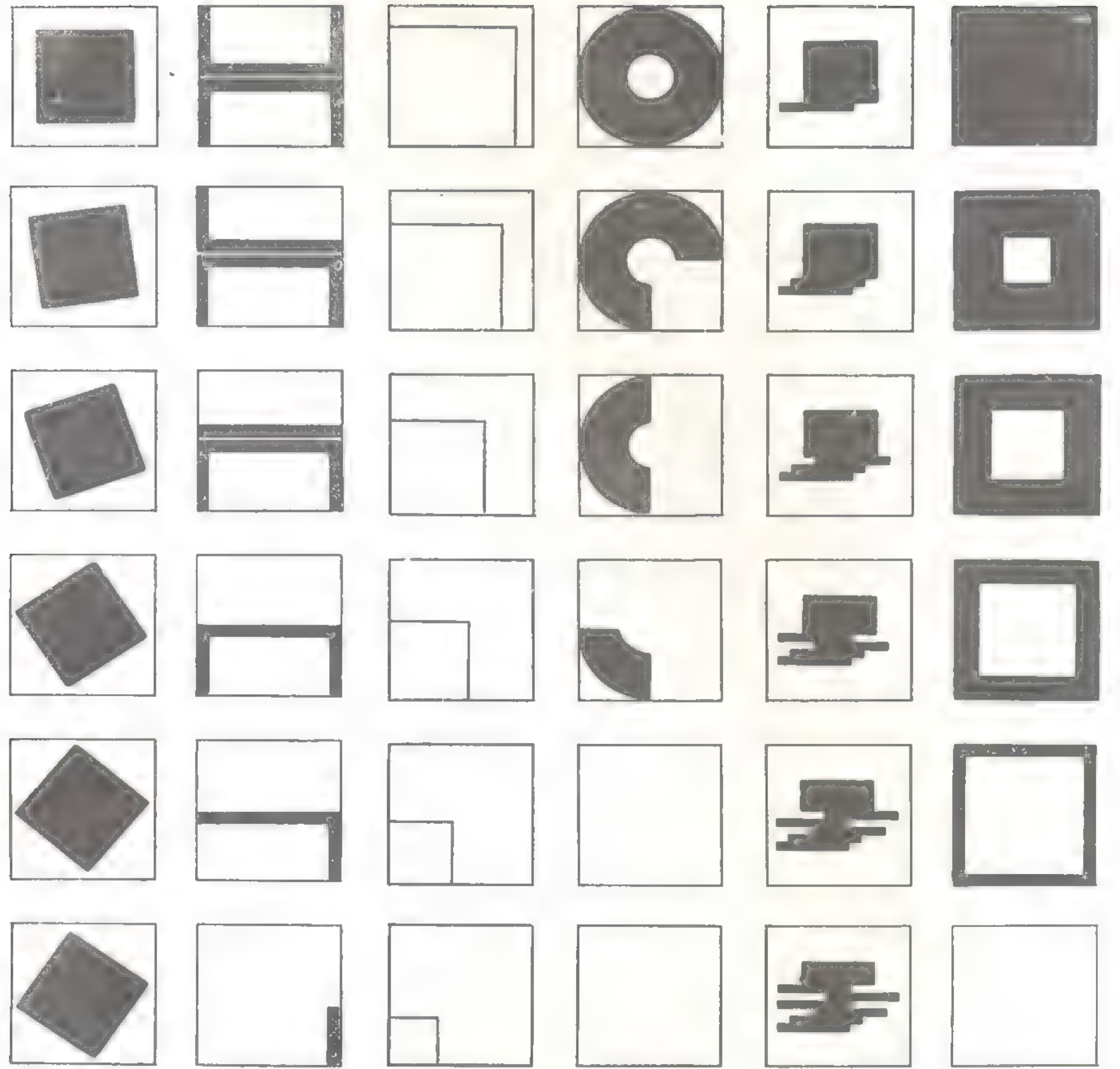
مقطع من رسم مكبرة جداً

لقد تم ظهور هذا النوع من الرسم في (القرن السابع) ولكن المستقبلين والكتاب وفناني [الدادا] في كل من ألمانيا وفرنسا وإيطاليا بعثوه من جديد في مستهل هذا القرن ، وهكذا تبدو الأحرف في قصيدة [أبولينيير] المعنونة [انها تمطر] وكأنها تمطر حقا على امتداد سطح الورقة ، فضل المستقبليون للشعر الشكل التجريدي المحرض على الترجمة الحرفية ذات الشكل المطبعي [Typographique] ، فور معرفتهم قيمة الفكرة الغشتالية القائلة ، ان القارئ يضيف على ما يتلقاه عنصرا هاما بترجمته له تبعا لموقفه الذاتي ، وقد كان لهذه الأهمية ، المكتسبة بواسطة الكلمات المتحررة من الصيغ المعتادة للجملة ، تأثير بالغ على الأمريكي [إ. إ. إكومينغز] وكذلك في آخرين غيره مثل : [بو وجويس ووايتمان] .

في الخمسينات من هذا القرن انقلبت تقنية الطباعة رأسا على عقب ، باستخدامها وسائل جديدة ، [الطباعة بالأوفست (١٠)] أو بوسائل التنضيد الفوتوغرافي بواسطة الناظم الآلي، وقد كان لهذا التحول في الطباعة ، بالإضافة إلى اختراعات أكثر حداثة كالليزر ، تأثير ثوري كتأثير حلول الطباعة بأحرف رصاصية التي ابتكرها [غوتنبرغ] في القرن الخامس عشر محل كتابة المخطوطات يدويا .

وكان الدافع إلى هذه الابتكارات الطباعية ، المتطلبات المباشرة والملحة لبرنامج الفضاء الأمريكي ، أكثر منه رغبة العاملين في الطباعة عام (١٩٥٧) ، وقد حار الأخصائيون في اختيار اللازم من المعطيات المنقولة بواسطة المبرقات الكاتبة لكثرة هذه المعطيات وغزارتها، إلا أن [مرغنتالر] مخترع آلة ال [لينوتيب (١١)] توصل إلى الحل باختراعه لآلة ال [لينو فيلم (١٢)] التي تستطيع ترجمة معطيات [الناظم الآلي] إلى حروف طباعية عادية بينما العناوين تنضد حسب

النظام التقليدي ، ان [ادوارد روند تالر] أحد رواد التنضيد الفوتوغرافي التجاري الذي أسس في عام ١٩٣٦ في نيويورك [فو تو ليترينغ] والذي ترك أثرا عميقا في عام (١٩٦٠) بعرضه ما يقارب (الثلاثة آلاف شكل من أشكال الأبجدية) ، ففي السنوات الخمسمائة المنصرمة بدءا من غوتنبرغ ، كان عامل الطباعة يرسم أحرف الطباعة والسباك يصنعها ، ويفقد السباكون غالبا هم المنفذين وأصحاب الامتياز لكل ما ينتجه الحفارون والرسامون ، ويتأتى ذلك عن التباطؤ الملازم لوسائل صهر الأحرف ، التي تتطلب أشهرا بل سنوات ، مما يؤدي إلى استثمارات مالية ضخمة... أما في أيامنا هذه فقد غدا ممكنا رسم الحرف وإعادة رسمه إلى ما لا نهاية ليتكيف ، في وقت قصير جدا ، مع مختلف أنظمة التنضيد الطبغرافي أيا كان نوعها ، وأنشئت شركات تجارية متخصصة في رسم وتكييف أنواع جديدة من الأحرف تنسجم وتتكيف مع عدد كبير من المصانع وآلات التنضيد ، ان (روند تالر) وشركاه [آرون بورنس وهرب لوبالين] الأعضاء في الشركة الطبغرافية العالمية [أتيببي] التي أسست عام (١٩٥٧) قد أسهموا بفضل شركتهم [انترناشيونال تيبيفاس كوربوريشن] التي أسست عام (١٩٧٠) إسهاما كبيرا في تطور ابداعات وتقنيات الغرافيك ، التي جاءت نتيجة للابتكارات التي طورت فن الطباعة . وأعلن [الان فليتشر] ، على سبيل المثال ، في كتابه [باننا غرام] أو (كتاب النجمة الخماسية) في معرض حديثه عن الرسم بالرمز [اللوغو] قال : [من الممكن رسم الحرف الأول من اسم الشركة بشكل صريح وواضح لابرار طبيعة عملها واهتماماتها ، ذلك الحرف الذي يشتق غالبا من رموز كتاب الشعارات ، بيد أنه من الممكن تماما أن تكون له ، بالمصادفة ، أصوله المتواضعة غير المشكوك فيها ، ان [بيبندوم] شعار



دراسة لامييل روده تظهر تحولات مكانية
من اشكال متنوعة وعلاقتها بالاطر التي تحتجزها

وبشكل دائم لتشير الى الرموز التجارية . وقد اعد [ويللي اولينز] في كتابه [الشخصية التجارية] نقدا للرموز التجريدية التي يستخدمها الرسامون في الرسم بالرموز [اللوغو] موضحا الحيرة التي وقعوا فيها ، ذلك لأن [الفوارق - غالبا ما تكون الرموز التجريدية في منتهى الضالة لدرجة يتعذر علينا معاينتها] . وعليه فقد يحدث ان ينتهي تصوران على طرفي نقيض ليعبر عنهما ويرمز اليهما باستخدام الوسيلة عينها .

كتب توم وولف يقول : [ان الرسوم المرمزة هذه أي اللوغو التي سيعممها المعمل في كل مكان ، بدءا من دفاتر المواعيد وانتهاء بواجهته الرئيسية ، لا تترك في نفوس الزبائن خصوصا والجمهور عموما أي أثر ، اراديا كان هذا الاثر أو غير ارادي ، اللهم الا الغموض والفوضى ، اني أتحدث عن درجة موضة الماركات التجريدية فالاشياء ، تتباين وتختلف بالنسبة للرسم بالرمز [اللوغو] مكونا كان هذا الرسم أم مخطوطا ، مثل (راندوم هاوس) Random House الذي استخدم (البيت) والفرد كنوف (الأرنب السلوقي) والعجوز الذي يطير على حصان احمر (سكوني فاكوم) . او الماركة المكتوبة (كوكا كولا) ، أو هيرتز ، التي تركت انطباعها في النفوس وقادتنا الى التأثير

[ميشلين] لأربع وعشرين سنة خلت قد استوحاه الاخوة [ميشلين] من بين اكداس العجلات القديمة تلك العجلات التي أوحى اليهما بالشكل المتميز الذي كان أهلا لاكتساب الشهرة في العالم أجمع ، وان الاسم الغريب لشركة [شل] وهو (المحارة) وقد ولد ، كما يقولون ، في العهد الذي استخدمت فيه المحارات كمثقال للمراكب العائدة من الشرق ، الى أن جاء اليوم الذي استبدلت فيه المحارات بالبترول فتبنته الشركة اسما ورمزا ، وغالبا ما تنتهي العلامات (الماركات) ومغزاها لتدخل في علم رموز لغتنا] .

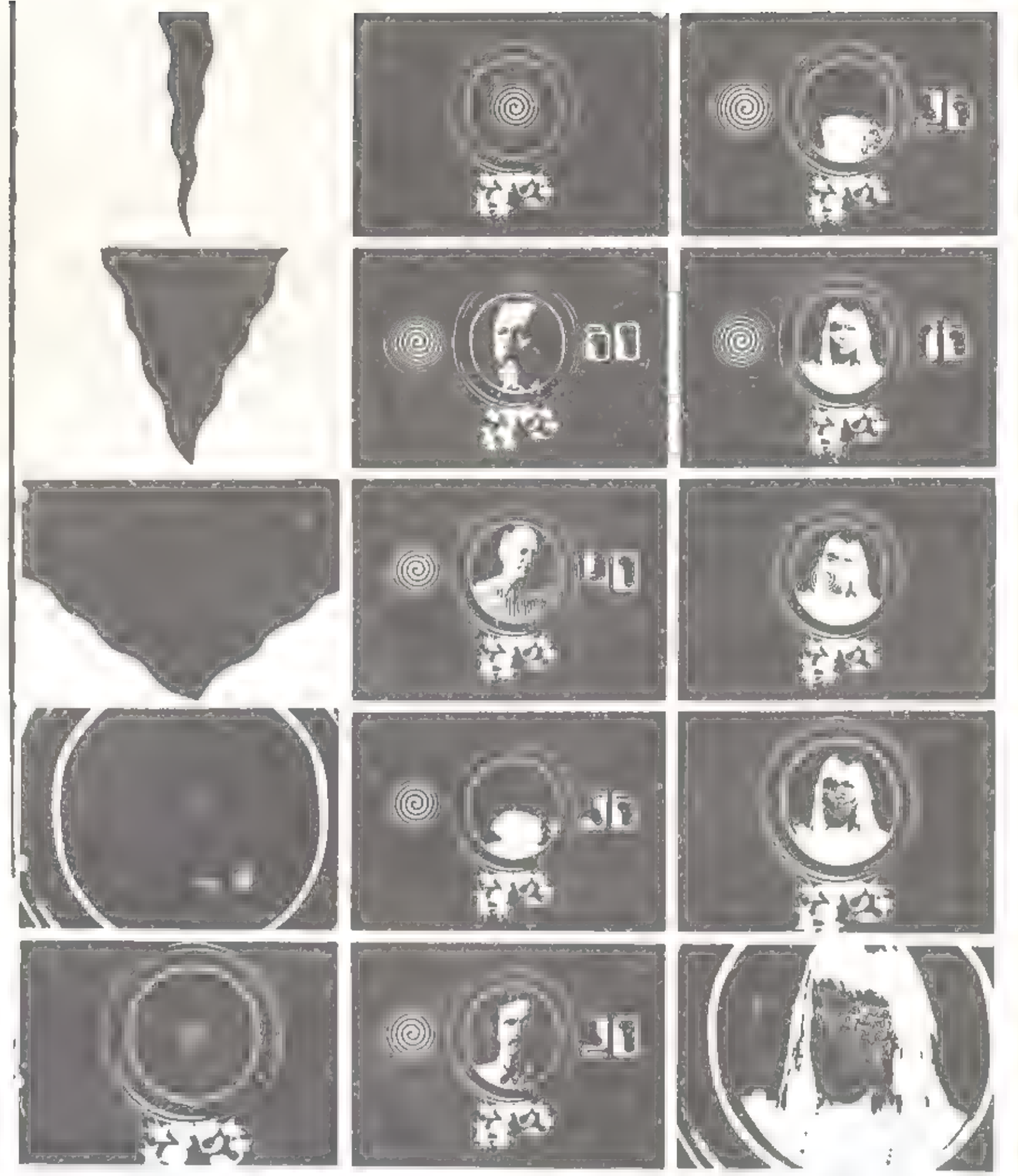
ويتابع فليتش : [من الممكن تصنيف الرموز والشارات ، المستخدمة في الرموز التجارية ، تبعا لشكلها وغايتها ووظيفتها ، وعلى العموم ، يصنف الرسامون الرموز والشارات ، على الرغم من انعدام الدقة في مصطلحهم ، رموزا تجريدية ، أو رموزا مصورة ، فسموا رموز التواقيع بالمسبوكة ، والاحرف المفردة أو المتعاقبة بالمتشابكة ، وللعبارات والكلمات أيضا استعمالها الخاصة : وهكذا فقد استعمل الناشرون [الكولوفون (١٢)] ، في حين تستخدم الحلقات الخاصة [الالوان] والارستقراطية [فن الشعارات] ، ان كلمة علامة [ماركة] تستخدم عموما

المرتجى ألا وهو التعرف المباشر : أو الهوية ، فمن وجهة النظر هذه تكون العلامات أو الماركات التجريدية اسهما طائشة بالنسبة لمعمل لمشروع ، ومع ذلك مازال أصحاب المشاريع ينفقون المليارات على هذه الرسوم ، لم يا ترى ؟ لأنه اهتدى الى الرسم المطلق كالرسم التجريدي ؟ ام لان اختيار اللوغو [الرسم بالرمز] ليسمح لصاحب المشروع ان يدعي مفاخره ؛ أما معاصر وعلى علم بكل شيء ، أنار رجل المستقبل [أن شركة والي أولينز ، قدوجهت لنفسها بالطبع شعارا أصحاب كل النجاح بتشخيص صورة شركة البناء ، وتحقيق هويتها عند الجماهير ، من خلال طائر الفريس المميز ، ويرى بيتر غورب ، المؤلف المشارك في كتاب النجمة الخماسية ، أن بالامكان تقسيم التواصل الى قسمين : نشر الاعلام والاشارة الى الهوية وابرازها فنحن لا نكتفي باللوغو الرسم بالرمز في رسمنا ل [هوية] أحد المشاريع سواء كان هذا الرسم تجريديا ام لم يكن ، اذ علينا ان نأخذ بعين الاعتبار كافة اوجه النشاطات المتنوعة الموظفة في المشروع ومن المفروض أيضا الا يغيب عن البال مجموع النظم الاقتصادية والاجتماعية التي تفرض سلوكها على المؤسسة ، في ابتكارنا ل [هوية] تفي بالمرام ، على الادراك الذي يشكله الرسام عن الاعلام الرسوم أن يقدم الاشياء ويمثلها بطريقة مؤثرة ، وفعالة : [يبسط ما هو معقد ويبرز ما خفي منها ويضخم ما صغر فيها ويصغر ما كبر] وبدقة أكثر على العمل ان يمتد ليشمل وصف وتقنية الانتاج والمؤسسة المنتجة الى اقصى درجات الانفعال والاقناع ، وهذا يعني الدعاية والترويج للشراء والمؤسسة معا .

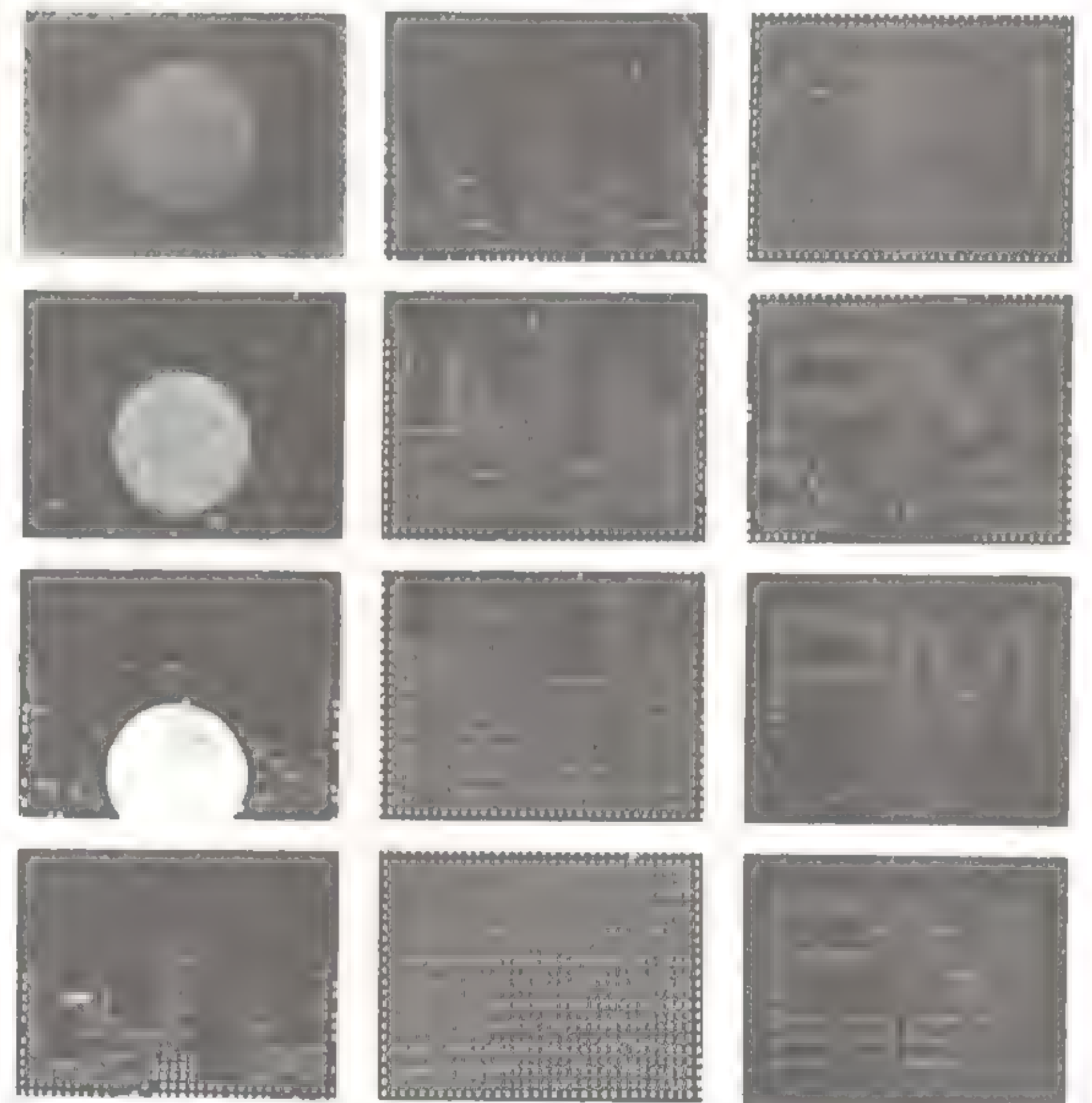
تزداد يوما بعد يوم معالجة الاعلام ونشره بواسطة الرسم ، وتساعد التذاكر والمخططات والكشوف وبطاقات الدعوة على فهم وتفسير النصوص المرافقة ، كما تزداد باستمرار أعداد المخططات البيانية والبطاقات المرسومة بالناظم الآلي .

وقد قرر [هنري بيك] رسام بطاقة ميترو لندن ، عامدا اهمال خطوط الشوارع التي لا تتطابق مع خطوط الميترو ، وابتكر شكلا مرسوما بطريقة تزيينية ذات أسلوب ، وعولجت فيه الخطوط المذكورة بوصفها نظاما مستقلا قائما بذاته ، بينما الامر في نيويورك كان على العكس من ذلك حيث تتميز شوارع مانهاتن (١٤) بتكوينها المستطيل وعليه ، بينما من المفضل أن تسير بطاقة (الميترو) هذه الشوارع ، كما غدت البطاقة سهلة القراءة .

يتميز أو مثال على القدرة الرمزية الممنوحة الى شيء ما أو آلة ما ، في توزيع الحصى بطريقة يتشكل بواسطتها اعدادا ، ان كلمة علم [الحساب] قد



لقطات افتتاحية تلفزيونية - تعتمد على الصورة المتحركة



اشكال توجي بعديته كبيرة - للتلفزيون



تداخل الخلفية مع الاصل في الاعلان



خطوط تلتقي في نقطة الفرار - حنا بصرى آخر

اشتقت بالتحديد من الاسم اللاتيني (الحصى) .
أدت التقنيات المساعدة الى تغيير الفكر ومن الممكن
انها حددت ايضا ، وعلى أوسع نطاق ، ما نفكر به ،
كما يؤكد [ريتشاردل . غريغوري] . ولهذا السبب
نجد أن الآلات المعقدة والفعالة في اعداد الرموز غير
قادرة على ادراك الواقع ، اذ ليس في مقدورنا حتى
الآن أن نعلم (الناظم الآلي) تمييز ما يحيط به من
اشياء وأشكال ، كما ان النواظم الآلية عاجزة عن
العمل بغير انسان يبرمج لها ، على الرغم من نجاح
الآلة في توليد الرموز بمهارة ودقة وفي معالجة شؤون
الاعلام ، بشكل أفضل وفي تمكثها من الاستفادة من
خبراتها ، وكذلك الحال بالنسبة للناظمين الآليين ،
وقدرتهما على اتقان تقنيتهما الذاتية لعبة في (الشطرنج)
من خلال تبادل اللعب فيما بينهما ، وبناء على ما كتبه
[جاسيا ريتشارد] في تموز عام (١٩٦٨) في محترفه :
[ليس الناظم الآلي بقادر على التجريد كما وتنعلم
فيه ثلاثة مبادئ اساسية في الخلق والابتكار ، المخيلة
والحدس والانفعال ، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع
(الناظم الآلي) منذ عام ١٩٦٠ أن يخلق من نفسه
صورة لفنان لم يتضح بعد] .

ادى اكتشاف الدارة الكاملة ، في السنوات
الخمس الاخيرة(*) ، الى قلب صناعة (الناظم الآلي)
ان في مساحة هذا القرص من السيليسيوم التي
لا تتجاوز الستة ميليمترات مربعة من الامكانيات
الحسابية والقدرة على تخزين المعطيات اضعاف ما
كان في الناظم الآلي ، لخمس وعشرين من سنة خلت ،
الذي يتجاوز حجمه حجم غرفة ، وبسرعة فائقة
غدت النواظم الآلية [الالكترونية] الدقيقة جدا
والمكلفة للغاية والقليلة النفقات كماليات طيبة وشائعة
شيوع الهاتف والتلفاز في ايامنا هذه ، وبمساعدة
النواظم الالكترونية لنا على تبديد القسم الاعظم من
بواعث التعب ، ورتابة الحياة اليومية ، كما تنبأت
التايم متفائلة في شباط من عام ١٩٧٨ : [... وسوف
يساعد الناظم الالكتروني الفكر الانساني على التطوف
في ميادين لا يبدأ بعد تفصيلها ...] واليوم ، قبل
تقصي جميع أوجه نشاطاته المبدعة ، علينا ان نبدا
باستخدام تلك النواظم المتوفرة في المحلات التجارية
[وزرعت اولى النواظم الالكترونية في الاسواق عام
١٩٥٠] ، وقريبا ستغزو الالكترونيات في متناول
الجميع وسيعم استعمالها بين اوساط الفنانين ، بما
ان على الفنان اليوم ان يتقن درايته في ادواته ويسيطر
عليها فمن واجبه ان يتعلم ويستفيد من امكانيات الناظم
الى اقصى الحدود .

(*) صدر هذا البحث ضمن كتاب باللغة الفرنسية عام ١٩٨٠

بعد أن ترجم عن الإيطالية لغته الام (م) .



زيادة ديناميكية التكوين عن طريق حزم الخطوط الملونة



تداخل الاطار مع الخلفية

ان عبارة الفرافيك بالناظم (الرسم بالناظم) قد اوجدتها شركة بوينغ عام [١٩٦٠] التي استخدمت هذا النوع من الرسم كمساعدات بصرية في كل ما يسهم في تأمين الهبوط ودقته وكذلك الحال بالنسبة للطيار والمنشآت الارضية ، ان استخدام « الرسم بالناظم » لاهداف عملية ليس الا واحدا من بين استعمالاته الممكنة والمتعددة ، اما الثاني فانه ذلك الاستعمال الذي يمكن تحديده وتعريفه بالجمالي ، ويتضمن التصميم الفني والفن الخالص على حد سواء ، وباستخدامنا للنمط الاول سوف نفهم الرؤية ذات الابعاد المتساوية في توزيع النيترونات في النفاث (وقد ابتكرت طريقة الرؤية هذه لمساعدة الفيزيائيين في ابحاثهم) ، واللقطات المنظورية في الرسم المعماري ، والنظم القياسية المرسومة جميعا بوساطة (الناظم) التي طبقت في انشاء احدى المستشفيات في [لندن] والذي انجزه المهندسون المعماريون [بور والكرويك ودافيس] واستخدم الناظم برمجة الفنون الجميلة ليس فقط في الرسم والتصوير وانما ايضا في النحت وايقاعات الرقص والموسيقى والشعر ، كما انتج الناظم افلاما ، تلك الافلام التي تهتم بالدرجة الاولى في البحث والتربية مثل فيلم [تحويرات] الذي أنتجه [رونالد رايخ] في جامعة ايلينوا لصالح (اي . بي . ام) .

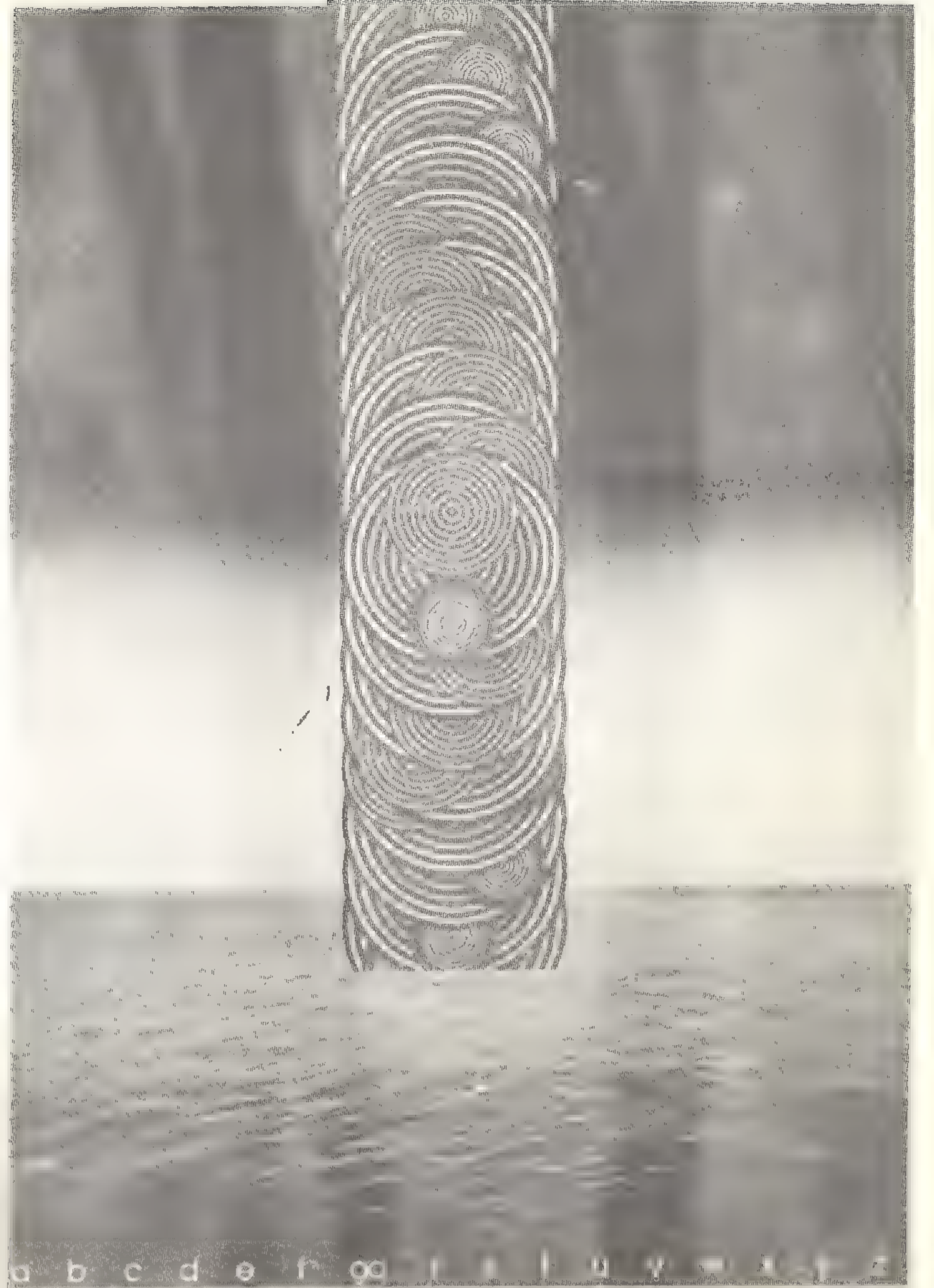
في الولايات المتحدة ، حيث عرفت اكثر تقنيات التعليم قيمة واقتدار تحت عنوان P. L. T. O. البرمجة المنطقية لعمليات التعليم الذاتي) ، اذ يتعامل الطلاب



اعلانات لمهرجان الرسم الصناعي في كيوتو يعتمد على الفراغ عن طريق علاقة الفراغ بالشكل



تداخل الفرايفك مع الفوتوغراف في العمل الاعلاني



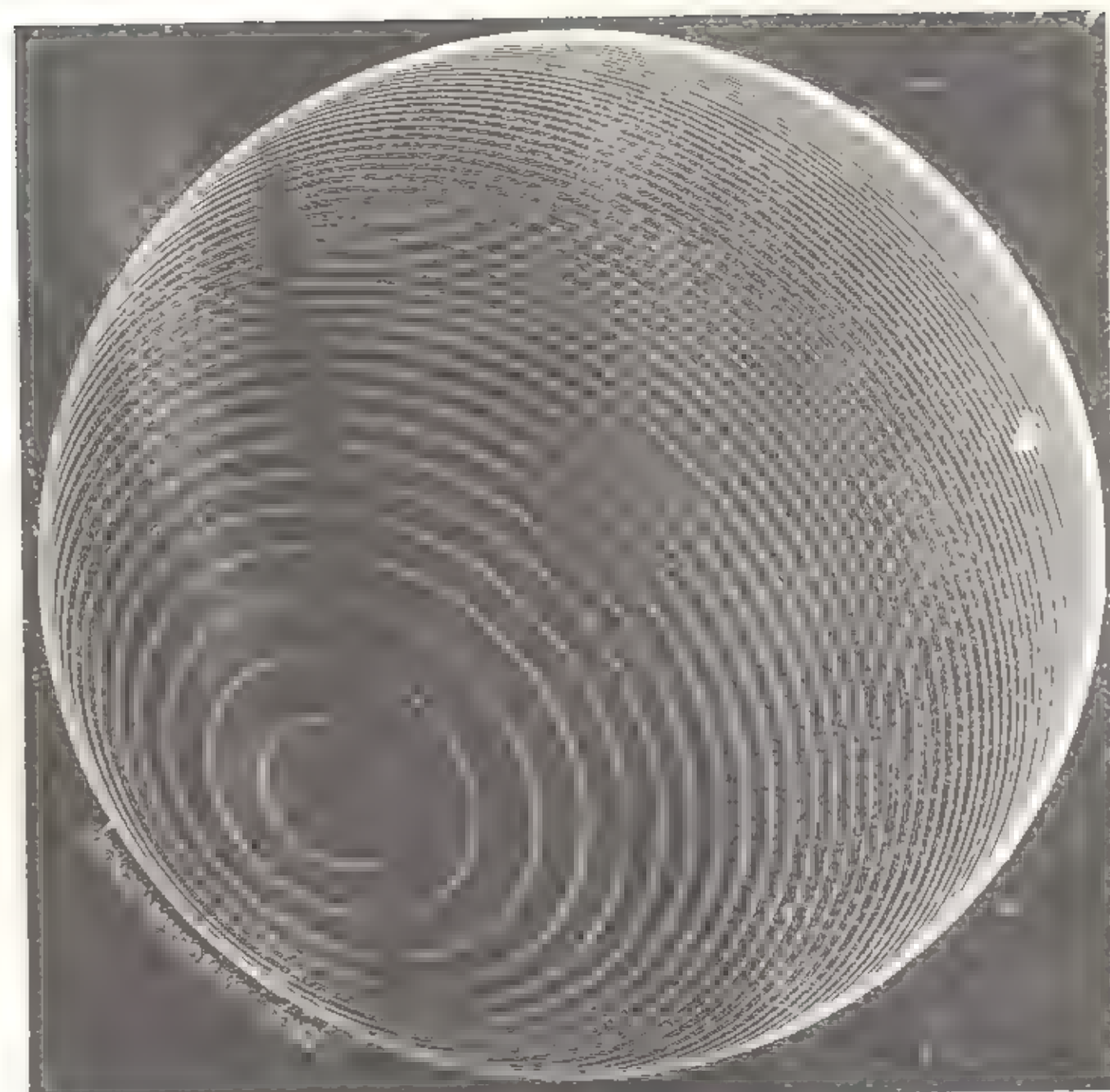
تداخل الفرايفك مع التصوير الفوتوغرافي في الخلفية

عليها من ناظم الكتروني ، هي تلك التجريدات التي رسمها [بن . ف لابوسكي] عام ١٩٥٦ ، وقد نشرت [موتيف اديشن] وعلى مستوى واسع ، بشكل اعلان ، عملا غرافيا انجزه ناظم الكتروني ، انه رسم لحلزون (اسكارغو) حققه كل من [كيري ستراند | Kerry Strand] و [لاري جينكينز] لكمبيوتر كاليفورنيا ، وقد تطلب تخطيط هذا العمل اربع ساعات ونصف الساعة ، أجرت احدى مجلات [تونفيل في مانسا شوسيت] تطورات جديدة على هذا الموضوع ، وكان الامر يتعلق بمؤسسة الكمبيوتر والائتمته ، التي نظمت عام (١٩٦٣) أو مسابقة [غرافية بالناظم] بتقديمها جوائز مالية تناسب ، ومابلغته هذه الرسوم من مستوى جمالي ، وبعد ذلك

مباشرة مع الناظم بوساطة ملمس الآلة الكاتبة البسيط وتحقق انجاز [الفرايفك الالكتروني] بطريقتين ، تتمثل الاولى في نقاط خطاطة يقودها الناظم وتكتب بالحبر مباشرة على الورق ، أو بوساطة الآلة الكاتبة التي يوجهها الناظم آليا وتدون رسوما تتمثل بالحروف والاشكال ، وفي الثانية تنضد آلة لرسوم الغرافية على مصباح مهبطي ، واشعة الكترونية وتنعكس الكترونيا على شاشة مضيئة لنسخ الصورة ، وكما أوضح ريتشارد ، [ففي حين أن اللوحات قد أنجزت لاهداف التحليل أو بكل بساطة بوساطة الذوق نجد أن الرسم بالناظم هو المطابق البصري لمتتالية حسابية مبرمجة في الناظم] .

ان أول [التجريدات الالكترونية] التي حصلنا

stedelijk museum
amsterdam



اعلان لمجموعة معارض فنية

لانات لمعرض فني يعتمد على الخداع

عنايف اسطوانة حديثة

الوسائل والادوات ، والعلاقات المتبادلة ما بين الانسان والآلة ، وما بين الآلة والانسان وما بين الآلة والآلة ، سيتوجه في المستقبل ليركز على دور تزداد اهميته يوما بعد يوم . | وأعلن وينر بصدد السيبرنتيك دور تطوير اللغة والتقنيات التي سترفع من شأننا وتجعلنا ، حقا ، في مستوى مواجهة مشاكل المراقبة والاتصال عموما ، وتساعدنا أيضا على ايجاد مراجع محدد للأفكار ، والتقنيات لتصنيف تجلياتها الخاصة ضمن مفاهيم محددة ودقيقة .

ان ثورة (الناظم الآلي) لا تعدو مجرد قسم من أقسام برنامج (وينر) للسيبرنتيك ، وقد كتب (هيربرت . و . تروپ) وهو اختصاصي أيضا في السيبرنتيك ، في عدد غرافيس رقم (١٦١) يقول : | ان الصفة المميزة الرئيسة للرسم بالناظم الآلي ان بمقدور الآلة أيضا الاسهام في الادراك وفي ابتكار اشكال منتجة ، ونحن لا نقول لها ما يجب عليها ان ترسمه بالضبط ، لكننا نزودها بالمخطط الضروري لا غير وقد يتعذر ذلك أحيانا على واضع برامجها . |

بقليل اقام الالمانيان (فريدر ناكه) و (جورج نيز) عام (١٩٥٦) مع الامريكي [أ. ميخائيل نول المعرض الاول لرسوم أنجزت بالكمبيوتر ، و (جاسا ريتشارد) أول من نظم في مؤسسة الفن الحديث في لندن معرض السيبرنتيك السرنديبي . | واقام كات شرويد عام (١٩٦٩) معرضا فنيا من نتاج ناظم آلي في هانوفر في المانيا ، وعليه فقد تشكلت جماعات عدة مثل : الكمبيوتر في [اليابان] و [آرس سيديا] في فينيا ، كما أنجز العديد من الاعمال في اسبانيا والارجنتين وباريس وماساشوست الخ . . .

بدأ العمل في ميدان السيبرنتيك رسميا عام (١٩٤٨) على يد (نوربرت وينر) مؤلف كتاب [السيبرنتيك] ويقدم العنوان الفرعي لهذا المؤلف افضل تعريف ممكن لهذا العلم : [المراقبة والاتصال عند الحيوان والآلة] . وصدرت نشرة اخرى ، دون الاولى تقنية ، عام (١٩٦٤) اكد فيها وينر ان [من المستحيل فهم المجتمع الا من خلال دراسة رسائل ووسائل الاتصال الخاصة به ، و ، التطور لهذه



اعلان آخر للشباب يعتمد على العلاقات اللونية



اعلانات للشباب تصور الامكنة التي يرتادونها
يعتمد على التداخلات اللونية .

شيء ، تُنقل بوسائل الاتصال الجماهيرية أي بوسائل الاتصال
الواسع الانتشار ، والطباعة من أكثر تلك الوسائل شيوعاً
وتقليداً ، وكذلك فإن التلفاز والسينما ولا سيما الشارع
(باعتباره مكاناً لعرض الوسائل البصرية) وسائل اتصال
جماهيرية .

وينتج المبدأ الرئيسي الذي يوجه الاتصال الغرافي عن نظرية
الاعلام الرياضية القائمة على مبدأ أن الاعلام يصدر عن شخص
يرسل أو مجموعة مرسله ويوجه الى مجموعة مستقبلية
بفضل قنال محددة ، وبما أن نقل الرسالة الرموزة يتم بين
انسان وانسان أو بين آلة وانسان فقد اعتمدت الاتصالات
البصرية ، والتصميم الغرافي في انتشارها الطبيعي على وسائل
الاتصال الجماهيرية ، وعلى تقنيات نسخ الصور بوجه عام .

والغرافية بهذا المعنى : هي إذن تقنية بصرية لخدمة منتج
العمل ذلك العمل الخاص بصاحب العلاقة الذي يمكن أن
يكون فئة لها أهميتها أو جموع منفعلة (مستخدمة) وللمزيد

حواشي مقال علم النفس والغرافيك

(١) الغرافية [Graphisme] :

تستخدم عبارة « الغرافية Graphisme » لتمييز كافة
النشاطات ذات العلاقة بتقنيات الخط .. الا أن في هذا
التعريف الكثير من العمومية والابهام ولا يسمح لنا بتعريف
دقيق لميدان عمل محدد مثل مشروع أو ابتكار الصور ، كما أن
هذه العبارة ، بالإضافة الى ذلك ، يمكن أن تؤدي الى بعض
الفوضى والغموض والى الخلط وعدم التمييز بين النشاطات
التي لا تقوم بينها أي علاقة ، كما هو الحال بين التعبير الفني
بمعناه الانتاجي الضيق وبين مختلف أوجه التصميم الغرافي
أو الاتصالات البصرية المعدة مسبقاً لتعميمها على الجماهير
العريضة ... ان السبب في اختلاف الغرافية - التي نحن
بصددها - عن النشاطات الغرافية الاخرى ، أنها ، قبل كل

ستروبوسكوبيك : ذو اختلال الدوران ، صفة لأثر غير مرغوب فيه ، ينتج عن عدم انتظام العلاقة الخاصة بالفاصل الزمني ، بين تعريضات العدسة وبين سرعة الجسم المتحرك الذي يصور ، وهو ما يجعلنا نرى عجلات عربة متحركة ، تبدو في الصورة وكأنها تدور الى الوراء أو كأنها تدور بسرعة غير عادية .
(من معجم الفن السينمائي) .

(٥) ال (فوتومونتاج) المونتاج : التوليف .

عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات واتساقها ، تهدف الى الجمع بين الصورة والصوت ، بشكل ابداعي جديد . ويتضمن هذا النوع من التوليف ، تعديل للواقع والحقيقة في معظم الأحيان ، وكما تطلق الكلمة أيضاً على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة ، لتكوين « شكل خيالي » ليس له مقابل في الطبيعة ذاتها . وفي الولايات المتحدة تطلق هذه الكلمة على التجميع والتركيب بأسلوب انطباعي ، بين لقطات قصيرة متقاطعة أو متداخلة ، تقدم عرضاً سريعاً مختصراً للأحداث ، وذلك للتعبير عن مرور الوقت ، أو تطور الحدث الدرامي ونموه في إحدى مراحل الفيلم . وتعرف هذه العملية باسم آخر هو « فوتومنتاج » مثل قطع أوراق التقويم السنوي ، أو لقطات متتابعة لمنظر طبيعي واحد في فصول مختلفة ، تعبيراً عن مرور الوقت ، أو لقطات القطار أو الطائرة ، تعبيراً عن رحلة أو الانتقال من مكان إلى مكان .
(من معجم الفن السينمائي) .

(٦) في هذا الصدد : نقرأ في كتاب الدكتور فاخر غانل « مدارس علم النفس » ما يلي :

« يعتبر الكشطلتيون أن التفريق بين الصورة والخلفية أساسي تماماً في عملية الرؤية . تكون الصورة عادة موحدة الأجزاء تبدو ذات شكل وحدود ، في حين تبدو الخلفية مساحة لا حدود لها ، ولذلك فالصورة أقدر على اجتذاب الانتباه من الخلفية . »

(٧) الطباعة « Typographie » التيبوغرافية :

(الطريقة المتبعة لطباعة نص والمتضمنة نوع الحروف والاخراج الصحفي الخ) أي الطباعة بمعناها الواسع .

(٨) التنضيد الفوتوغرافي « Photocomposition » :

مجموع وسائل تنضيد الأحرف بالتصوير الضوئي .

(٩) « الكلمات - الأشكال » « Formes - Lettres » :

رسم الكلمات بطريقة تؤلف شكلاً .

(١٠) أوفست « Offset » :

(طريقة تطبع بها الصور [أو السطور المنضدة] على مطاط طري أو مادة أخرى مماثلة ، ومن ثم تنقل إلى الورق) أوفست : آلة الطباعة التي تستخدم هذه الطريقة .

(١١) لينوتايب « Linotype » :

منضدة سطرية تجمع حروف الطباعة وتصبها .

(١٢) لينو فيلم « Linofilm » :

(١٣) الكولوفون :

مدينة اغريقية صغيرة على بحر إيجه .

(١٤) مركز مدينة نيويورك وعدد سكانه ٢ مليون نسمة .



اعلانات تعتمد على الألوان ... كثير الهلوسة

من الدقة نقول : أنه من أجل أن نجعل عملاً ما شائعاً وقابلًا للتداول ، بالإضافة إلى صفته الغرافية وإلى تقنيات الإخراج الصحفي التي لا بد منها - تلك التقنيات الخاصة بها دون غيرها - على الغرافية لكي تكون ذات مغزى ، أن تستعين بوسائل أخرى مثل علم النفس والرمز والايقنة . (أو الأيقونوغرافية : دواصة كل ما يمثل عهداً أو شخصاً شهيراً من رسوم وتماثيل) .

(٢) « اللوغو » « Logo » :

الرسم بالرموز أو الرسم المرمز . وتعني « العنصر » ، عن لوغوس Logos اليونانية ، علم ، خطاب ، كلام . وتدخل في تركيب الكلمات .

(٣) غشتالت « Gestaltheorie » نظرية الغشتالت :

يقدم لنا البحث شرحاً وافياً عنها ، إلا أن كتابتها باللغة العربية قد اختلفت من مترجم لآخر - جشطلت - غشتالت - كشتالت .

(٤) الستروبوسكوبيك « Stroboscopique » :

ستروبوسكوب : (أداة لقياس سرعة الدوران) .

وجوه

من الفن السوفييتي

وجه الفني : شاليابين

للفنان كالوفين

ترجمة : خليل عكاري

الفنان : الكسندر كالوفين [١٨٦٣ - ١٩٣٠] :

فنان مسرحي ، ومعلم في رسم الوجوه والمناظر والطبيعة الصامتة ، درس في معهد (موسكو) المتوسط للتصوير الزيتي والنحت والعمارة (١٨٨١ - ١٨٩٠) عند [بريانيشنيكوف] و [ماكوفسكي] ، وصمم عروضاً لمسرح بولشوي في موسكو ، ومسرح (مارينسكي) في باريس ، ومسرح (الكسندرين) في موسكو ، وفي عام (١٩١٢) نال لقب أكاديمي ، وكان عضواً في (عالم الفن) و (اتحاد الفنانين الروس) . عرضت أعماله أيضاً في جمعية (اصدقاء الفن) في موسكو ، و (زملاء الفنانين) و (الجمعية الجديدة للفنانين) وغيرهم ، وفي عام (١٩٢٨) حاز على لقب فنان شعب روسيا السوفياتية .

اللوحة : الفني فيدور ايفانوفيتش شاليابين (١٨٧٣ - ١٩٣٨) :

وقد رسمه في دور (بوريس غودونوف) من اوبرا (موسورسكي) عام (١٩١٢) ، والتي تحمل ذات العنوان ، والمواد المستخدمة في رسمها التامبرا والورق الفضي على القماش ، (٢١١ر٥ x ١٣٩ر٥) ، والى اليسار ، وفي الاسفل وضع الفنان توقيعاً أركالوفين وهي موجودة في متحف الفن الروسي ، منذ عام (١٩١٢) وقد اقتينت لصالحه .

وتبرز أهمية (كالوفين) في انه ترك للأجيال عدة شخصيات عرضت على المسرح السوفييتي من قبل عدة عابرة ممثلين معاصرين ، وفي مقدمتهم (شاليابين) . وقد اخص (شليابين) بستة لوحات وجوه تمثله في ادوار مختلفة ، منها لوحتان في دور (ميستو فيليس) رسمها (١٩٠٥ - ١٩٠٩) ، وواحدة في دور (ديمون) عام (١٩٠٦) وفي دور (فارلافا) عام (١٩٠٧) ، وفي دور (اولافرين) عام (١٩٠٨) واخيراً لوحة (بوريس بوغدانوف) عام ١٩١٢ .

وفي اللوحة الأخيرة حاول ان يترك انطباعاً ما لدى المشاهد وذلك لان هذه الدور هو (احد افضل شخصيات شاليابين المسرحية) كما كان يقول .

وقف الفني الكبير امام الفنان بعد العرض مباشرة بلباسه ، ومكياجه الكامل وامام اعضاء المسرح ، وبعد جلسة قصيرة كان العمل جاهزاً في خطوطه الاولى ، واكمل الوجه بعدئذ بدون موديل ، رسم الثياب وقد جلس له كموديل مساعده في المسرح (الميديكيين) ، وصمم لباس القيصر ، وكانت كل تصاميم الاوبرا يقوم بها (كالوفين) .

لوحة (بوريس غودونوف) التي عرضت بشكل حي ، وهي تغنى على لحن (عذاب الروح) من مقطع لاوسبينسكي .

ان لوحة (شليابين) في دور (غودونوف) قد كتبت وركزت ابداعه الزخرفي الموسيقي ... يقول الفنان (كيراسيموف) :

« هي مصنوعة بشكل نصبي ، وعلى نحو يكشف قدرة الفنان ، رسمت بشكل بديع ، واقعي ، وزخرفي في آن واحد » .

وبشهادة (نيرادوفسكي) عن لوحة (شليابين) في دور (بوريس غودونوف) لكالوفين ، انه كان قداوصي عليها من قبل ادارة المتحف الروسي .

وجه الكاتب الروسي الكبير :

ليف تولستوي

للفنان : نيستروف

الفنان : ميخائيل نيستروف ١٩٨٢ - ١٩٤٢ :
فنان معلم ، يرسم اللوحات ذات المواضيع ، والوجوه ، والمناظر ، وعمل في تزيين الكنائس ، درس في المعهد المتوسط في (موسكو) للرسم الزيتي والنحت والعمارة (١٨٧٧ - ١٨٨١) ، و (١٨٨٤ - ١٨٨٦) عند (بيروف) و (بريانيسنيكوف) في اكااديمية الفنون (١٨٨١ - ١٨٨٤) ، عضو في معارض جمعية الفنانين وشارك في معارض عالم الفن ، واتحاد الفنانين الروس ، وفي عام (١٨٩٨) حاز على لقب (اكايمي) وفي عام (١٩٤٢) حصل على لقب فنان جدير بجمهورية روسيا الاتحادية السوفياتية ، وفي عام (١٩٤١) حصل على جائزة الدولة .

اللوحة : وجه الكاتب الروسي الكبير : ليف تولستوي ١٨٢٨ - ١٩١٠ :

رسمت اللوحة عام (١٩٠٧) ، بالزيت على القماش ، ١١٢ x ١٠٢ سم على اليمين واليسار توقيع (نيستروف) ، وهي موجودة في متحف الآداب الحكومي ، منذ عام (١٩٣٠) مهداة من متحف (تريتياكوف) .

ان وجه (ليف تولستوي) قد رسم في فترة من فترات البحث عن (نيستروف) وعذاباته الدينية والاخلاقية ، وقد كان مرتبطا بتنفيذ لوحة (المسيحية في روسيا عام ١٩١٩) ، واحد ابطالها يجب ان يبدع من فكر المؤلف الروسي الكبير (تولستوي) . والتي تبرز فيها الروح المسنوية والاخلاقية - والادبية التي حصل منها على دعم اخلاقي كبير .



وجه المخفي شليابين للفنان كالوفين .

وبشهادة (فيلياكوفسكي) كانت اللوحة تدخل السرور والسعادة في قلب (شليابين) .

لقد اعطى اللباس اهمية كبيرة ، وحتى تظهر انطباع القماش اخذ يلصق على السطح المغطى بالتامبرا المصمغة على القماش قطعا صغيرة لامعة من الورق المفضض ، وتفاصيل مرسومة بدقة خاصة بأسلوب كالوفين . والزخارف التزيينية التي قدمها لنا لاتدني من مستوى ابداعه ، اذ استطاع (كالوفين) ان يعطي العمل قوة تراجيدية ، وأعطاه بعض سمات من قوة الشخصية ، بتشخيص ملحمي عن طريق الحجم الكبير لشخصية (غودونوف) ، والستارة الثقيلة في الخلفية ، والوضعية العملاقة ، وحركة اليدين السلطوية ، والعصا المضغوطة ووجه ذو ارادة حديدية ورجولية ، تبدو عليه التجاعيد والقلق .

وهذه اللحظة هي بداية القسم الثاني من الاوبرا لقد كتب أليميدين :

« في وجوه (كالوفين) المسرحية ، تعبير عن المشهد بشكل واضح ، حتى اننا نرى معها المقطع الموسيقي الذي انشده الفنان ، وعلى سبيل المثال في



وجه الاديب تولستوي للفنان نيسروف



وجه الشاعرة آنا أخماتوفا للفنان آلتان

ومن اجل ان يضع انيسنروف، عددا من الدراسات لتولستوي زار الفنان لأول مرة عام (١٩٠٦) في (ياسنو باليانو) مكان اقامة الكاتب ، ونتيجة للزيارة القصيرة عمل عدة دراسات توضيحية بالقلم الرصاص. وبعد عام ذهب الفنان مرة أخرى الى هناك .

— « انا هنا للاسبوع الثاني ارسم (ليف نيكولا يفيتش) وهي لوحة ليست سيئة ولكي احصل على شبه اكبر ارسمه في الهواء الطلق ، ارسمه جالسا وراء رقعة الشطرنج مع (تشيرتكوف) وهو يجلس بشكل سيء، يلهو طوال الوقت، واما ان يتكلم مع شخص ما.. او يعلم الاطفال ، او يتابع العصافير ببصره ، وفي الخلفية ستكون بحيرة ، وجزء من ممر بين شجر الشوح الذي غرس منذ اكثر من خمسين عاما ، وعند الحاجة كان (ليف) يقف ، لان اللوحة تصوره واقفا ، ولكن لفترة ليست طويلة ، ويتحدث مع أحد الأشخاص .. »

لقد رسمت وجه (تولستوي) خلال ست جلسات، رسمته في قميصه المنزلي الازرق الذي يخص طبيبه ماكوفيتزسكي) ، وكذلك دراسة الطبيعة ، وكل هذه الدراسات استعملت كمواد من اجل عمل اللوحة الكبيرة ، وسأنتهي عدة دراسات فيما بعد في مدينة كييف ، واستخدمت الصور الفوتوغرافية التي قام (تشيرتكوف) بتصويرها له ، وظهرت في الخلفية على الشاطئ الثاني بيوت الفلاحين .

رسم (تولستوي) من قبل عدة فنانين ، منهم (كرومسكي) و (ريبين) و (ياروشينكو) و (باسترناك) ، ولكن نيسنروف قدم لنا شخصية خاصة لتولستوي [ذات رقة انسانية اكثر ، وفي وحدة اعظم مع الطبيعة . كثير التأمل] وقد تكون هذه وجهة نظر احادية في تولستوي وقد ظهرت في كثير من الاعمال التي رسمها الفنان قبل الثورة ، وصعوبتها تكمن في علاقتها مع مفكر كبير مثل (تولستوي) ، والسن المتأخر الذي اعطاه احتراماً، وكان (نيسنروف) سعيداً لانه استطاع ان يظهر شخصية ليف تولستوي المحترمة ، التي يمثلها الآن ..

لكن ... فن تصوير الوجوه يخضع كل شيء لفكرة اللوحة ، وحول هذا قال الفنان :

— « وجه العجوز يعجبني ، مع انه قال بانه يجب ان يكون اكثر حيوية ، وبالنسبة لي ايضا يجب ان يكون اكثر تركيزاً وعمقا » .

وتابع (نيسنروف) دراساته للوحة ولم يكن يرغب في عرضها في المعرض ، لذا كتب يقول :

— « الوجه ذاته انا لا احب عرضه في هذه الفترة القريبة في اي مكان ، في المستقبل ... اذا تهيأ لي فسأرسم لوحة كبيرة اكثر عمقا ، وستظهر مع لوحة

(تولستوي) في معرضي الثاني ، الذي ارغب في عرضه
في (روسيا) وفي لندن وباريس » .

وجه الشاعرة

آنا اخماتوفا

للفنان : التمان

الفنان : التمان ١٨٨٩ - ١٩٧٠

عمل التمان في رسم الوجوه والمناظر والطبيعة الصامتة ، وعمل كفنان مسرحي وفي تزيين الكتب ، درس في المعهد المتوسط للفنون في (أوديسا) ، في قسم التصوير والنحت ، ودرس في الاكاديمية الروسية الحرة في (باريس) ما بين (١٩١٠ - ١٩١١) ، شارك في معارض (عالم الفن) و (الشاب الديناري) . وغيرها حاز على لقب فنان جدير لشعب جمهورية روسيا الاتحادية السوفياتية عام (١٩٦٣) .

اللوحة : وجه الشاعرة آنا اخماتوفا (١٨٨٩ -

١٩٦٦)

رسمت اللوحة عام (١٩١٤) ، بالزيت على القماش ، بقياس ١٢٣ر٥ x ١٠٣ر٢ وعلى اليمين ، وفي الاسفل توقيع الفنان . ومنذ عام (١٩٢٠) وهي موجودة في متحف الفن الروسي في (ليننغراد) وكانت قبلها في مجموعة (رومانوف) .

يعتبر هذا الوجه المرسوم للشاعرة ، احد افضل ما ابدعه هذا الفنان فقد تعرف على الشاعرة في مدينة (بطرسبرغ) في ملهى الكلب الضال الذي كان يرتاده الفنانون والشعراء وكانت (اخماتوفا) مشهورة واصبح لديها قراء معينون ، وقد ظهرت لها مجموعة شعرية بعنوان (امسية) ، واستعدت لكتابة مجموعة شعرية جديدة بعنوان (المسبحة) .

رسم الفنان الشاعرة في وضعية خاصة ، مميزة لها ، وقد وصف الفنان (ميلاشيفسكي) انطباعه الاول عن لقائه مع الشاعرة عام (١٩١٤) فقال :

- هناك ... بعيدا عنا ، وقفت (آنا اخماتوفا) امرأة طويلة القامة ، ووجهها الجانبي المتقن كان معروفا من الجميع ، ووقفها وحركاتها كما لو كانت متخفية ، وقد تدثرت بوشاح عجمي كبير ، اليدين تمسكان باهداب البوشاح : وقد وضعتهما على شكل صليب ، فوق الصدر ، وهذا ما اعطاها انطباعا خاصا ... ولم يحدد الفنان هدفه في اظهار التعابير الداخلية المميزة ، لـ اخماتوفا ، بل ان شخصيتها قد ظهرت من خلال عالم من (السعادة الخارقة) وارتبطت بأمنيات التخليد لها .

رسمها في مرسومه ، وكان التمان بعيدا عن تقديم الشاعرة في وضعية عادية ، لقد رسمها لوحة هزلية ودية على سطح بيته تحيط بها الازهار والطيور المحلقة ، ولكنه في هذه اللوحة رفض تعيين الوضعية وخلق خلفية غير عادية ، والتي تضمنت اشكال والوان مختلفة ، واشكال خرافية ، مملكة سحرية ، النقاء يعبر عنه عن طريق الوان اللباس الشديدة الزرقة والصفار . الدرجات اللونية الزرقاء والخضراء في الخلفية ، تألفت مع انصاف الدرجات كالأحجار الثمينة ، والعالم الداخلي للشاعرة عبر عنه بالورقة واللباقة في الوجه لقد جسدت الشاعرة في هذه اللوحة كل المثل العليا الجمالية للفنان .

ان وجه (آنا اخماتوفا) عرض في معرض عالم الفن عام (١٩١٥) ومعرض الفنانين الروس المعاصرين ، عام ١٩١٦ ، وكتب (بينوا) في ذلك الوقت :

- « ان ما وضعه في وجه الشاعرة (اخماتوفا) قد كشف عن فنان ملم بجميع الاساليب ، والذي لم يتحقق الا عن طريق اصرار دؤوب ، وتخيلات وذوق حساس مرهف » .

رسم كثيرون الشاعرة (اخماتوفا) ، (موديلياني) عام ١٩١٠ و (سورين) و (كاردوفسكايا) ، و (بيتروف فودكين) و (تيرسا) و (فيريسكي) .

لكن لوحة (ايتمان) تميزت عن كل من رسمها لانها اكثرها شمولية ، وعمقا في حلولها التشكيلية ، وقد قيمت الشاعرة نفسها هذا العمل وقدرته عاليا ، في قصيدة كتبتها عام (١٩١٤ - ١٩١٦) ، قصاصات ملحمية ، تحدثت كيف رسمت هذه اللوحة فقالت :

- « اشعر بأن الهامينا ... متجانسان » .

وجه : ايفان شوكين

للفنان : ساريان

الفنان : ساريان ... ماريديروس سيركفيتش ١٨٨٠ - ١٩٧٢ عمل (ساريان) في رسم الطبيعة الصامتة ، والمناظر الطبيعية والوجوه والتصوير المسرحي ، درس في المعهد المتوسط للرسم والنحت والعمارة في (موسكو) بين (١٨٩٧ - ١٩٠٤) عند (سيروف) و (كروفين) وكان احد الاعضاء في جماعة (الوردة الزرقاء) . شارك في معارض (عالم الفن) و (اتحاد الفنانين الروس) وصالون (الصوف الذهبي) ومعرض (اصدقاء الفنانين الموسكوفيين) وجمعية فناني (فنون) ، وهو عضو اكااديمية الفنون السوفياتية منذ عام (١٩٤١) ، وحائز على جائزة الدولة لعام (١٩٤١) وجائزة (لينين) لعام (١٩٦١) ، وفي عام (١٩٦٠) حاز على لقب فنان شعب الاتحاد السوفياتي .

واستطاع بروح شرقية غريزية جبلية ان يخرج
الالوان الخادة ويحلل الفن الاوروبي المعاصر بالحجوم
التركيبية للفن الشرقي .

وكانت أعمال (ساريان) الاخيرة تعتمد على ركائز
متجانسة والتي خصها الفنان لوطنه آرمينيا لشعبها
وجبالها ولشمسها وبهاء وغناء الوانها التي وهبته
الطبيعة اليها .

وحتى بداية الثورة ، لم يحتل رسم الوجوه أهمية
متقدمة ، ومع انه كان يمارس رسم الوجوه باستمرار،
وقد رسم في هذا الفن عددا من الاعمال المدهشة ،
ولقد استقر اسلوب الفنان الخاص أيضا بهذه الاعمال
الابداعية .

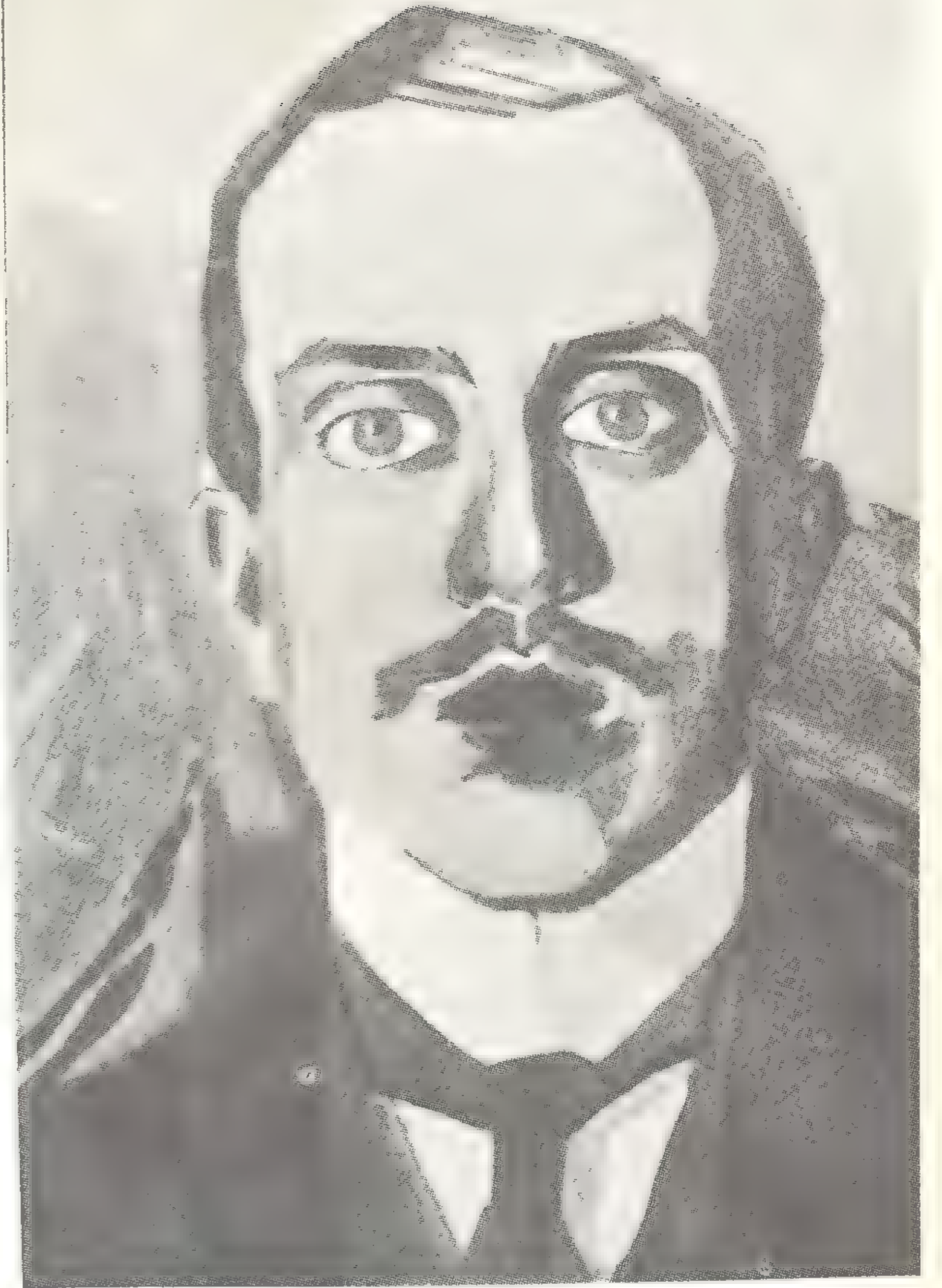
يقول ساريان :

« لقد بدأت أبحث بصلابة أكثر وبحجوم
بسيطة ، والوان بهيجة ، لاعطاء الجوهر روعة وبهاء
بصورة حقيقية ، وبشكل عام كان هدفي الوصول عن
طريق وسائل بسيطة ، واتجنب كل انواع الكتل ،
الى اقصى التعبيرية ، وبشكل خاص للتخلص من
انصاف الالوان القوية التعبير » .

ووجه (شوكين) كغالبية أعمال (ساريان) في
هذه المرحلة نفذت بشكل زخرفي مبسط ، معالجة
الحجوم والالوان ، فيها الشمولية والتركيبية ، العمل
نفذ بواسطة الوان حيادية كبيرة ، وبمحيط عضوي
صارم ، والتي اكسبت القماش أهمية وفخامة ،
وبجراحة تتوافق مع الالوان المتضادة ، - البرتقالي
والازرق والاحمر والابيض والبنفسجي ، جعلت
التناغمات بتواترها تقدم لحنا لونيا .

اللوحة رسمت لـ (شوكين) احد رجال
الصناعة ، واحد كبار جامعي اللوحات للفنانين
الاوروبيين المعاصرين ، من امثال (رينوار) و (ديغا) و
(ماركيه) و (سيزان) و (فان غوغ) و (بيكاسو) ،
و (براك) و (روسو) وكثيرون غيرهم .

« في النهاية قررت أن ارسم شوكين ، ليس
كما رسمت لوحتي الشخصية ، ولكن بأسلوب زخرفي
صرف ، اللوحة رسمت بالتامبرا ، وبخجوم مسطحة،
وحاولت ان أظهر جموح نظرات الموديل التي استطعت
ان اظهرها ، و (سيروف) حين اقترب من لوحتي
كعاداته ونظر لمدة طويلة وبسكون وهدوء وبعدئذ
وبسرعة ، رفع يده وأشار بأصبعه الى عين (شوكين)
وقال ... مدفع ... ومن ثم تابع ... مدفعان ...
كان هذا اكبر مديح من (سيروف) .. بالحقيقة ..
السكون الداخلي العميق للشاب وقبل كل شيء نظراته
الجامحة ، والمليئة بالنشاط والحيوية ، المحتوى
الداخلي العميق والزخرفي وأصدق وأهم أعمال
ساريان .



وجه ايقان شوكين للفنان ساريان

اللوحة : وجه ايقان شوكين (١٩١١) :

رسمت بالتامبرا على القماش ، ٨٤ر٥ x ٧٧ سم
على اليمين وفي الاسفل توقيع (م ساريان) عام ١٩١١ ،
مجموعة عائلة ي (أفانا سييف) .

بدأ (ساريان) طريقه الفني بابداعات رمزية
قصصية ، تحمل معها تأملات رومانتيكية عن البلدان
البعيدة ، فمنذ نهاية عام (١٩٠٠) بدأ الفنان ينجذب
للوواقع ، ولمواضيع الحياة ، الموضوع الاصلي لفنه كان
(الشرق الاوسط) ، ذهب الى تركيا وايران ومصر ،
حيث رسم الطبيعة والثمار الغريبة ، والالوان ،
الحيوانات والاسواق الصاخبة ، والجماهير الشرقية
المسرعة ، رسم بطريقة جديدة بطريقته الخاصة ،
ومزج بين تقاليد الشرق (الفن التركي الشعبي ،
وفن المنمنمات الايرانية) ، ومع وصول تيارات الفن
الحديث الغربي ، وخاصة (غوغان) و (ماتيس) ،

الفن الافريقي

كما يراه... أندريه مالرو

كما أننا من جهة أخرى نستطيع أن نتحدث عن التجديد في تلك الثقافة ، أي أنه يمكننا من ناحية التحدث عن ماضي الثقافة الافريقية ، وما كانت تتصف به قديما، وعن التجديد الذي طرا عليها من ناحية أخرى ، ولا شك بأنه على الرغم من اختلاف الحاضر عن الماضي ، فإننا لا ننكر أن الاولى امتداد للثاني ، ولهذا فإننا لا نستطيع الفصل بينهما على الإطلاق .

وعندما استعمل هنا عبارة « التراث الفني الافريقي » فإنني بالتأكيد لا أعني به الفن الهندسي أو التقني أو العلمي ، إذ أن الفن الافريقي يعني فن الرقص والموسيقى والادب والنحت ذلك لان افريقيا كانت منذ القدم ، غنية بكافة هذه الفنون الانسانية .

والشيء الواضح هو أن الافريقيين استطاعوا من خلال ابداعهم في فن الرقص أن يؤثروا تأثيرا واضحا على مفهوم الرقص لدى غيرهم من شعوب هذه الارض، فنحن نادرًا ما نجد رقصة فولكلوريا في أمة من الأمم لم يتأثر بالرقص الافريقي ، ولا غرابة في ذلك ، إذ أن الافريقيين كانوا وما يزالون يعتبرون الرقص من الشعائر الدينية المقدسة ، ولذلك فهم اتقنوا الرقص الى حد الابداع .

ولكن مع الاسف فإننا نلاحظ أن بعض شعوب افريقيا قد أخذت في الآونة الاخيرة تهمل هذا النوع من الرقص وذلك سعيا منها وراء تقليد أعمى لكل ما هو آت من الغرب ، ومن بينه الرقص الغربي الحديث ، ولذلك فإنني أطلب من جميع الحكومات الافريقية أن تعمل جاهدة من أجل الإبقاء على تراثها الثمين ، بتعليم ابنائها ما توارثوه من أجدادهم فيما يخص الرقص الافريقي الصميمي الا وهو « الرقص المقدس » ، الغني بالمحاث التعبيرية الرائعة وهو بذلك يتفوق على الرقص الغربي على الإطلاق .

ترجمة: خليل شطا

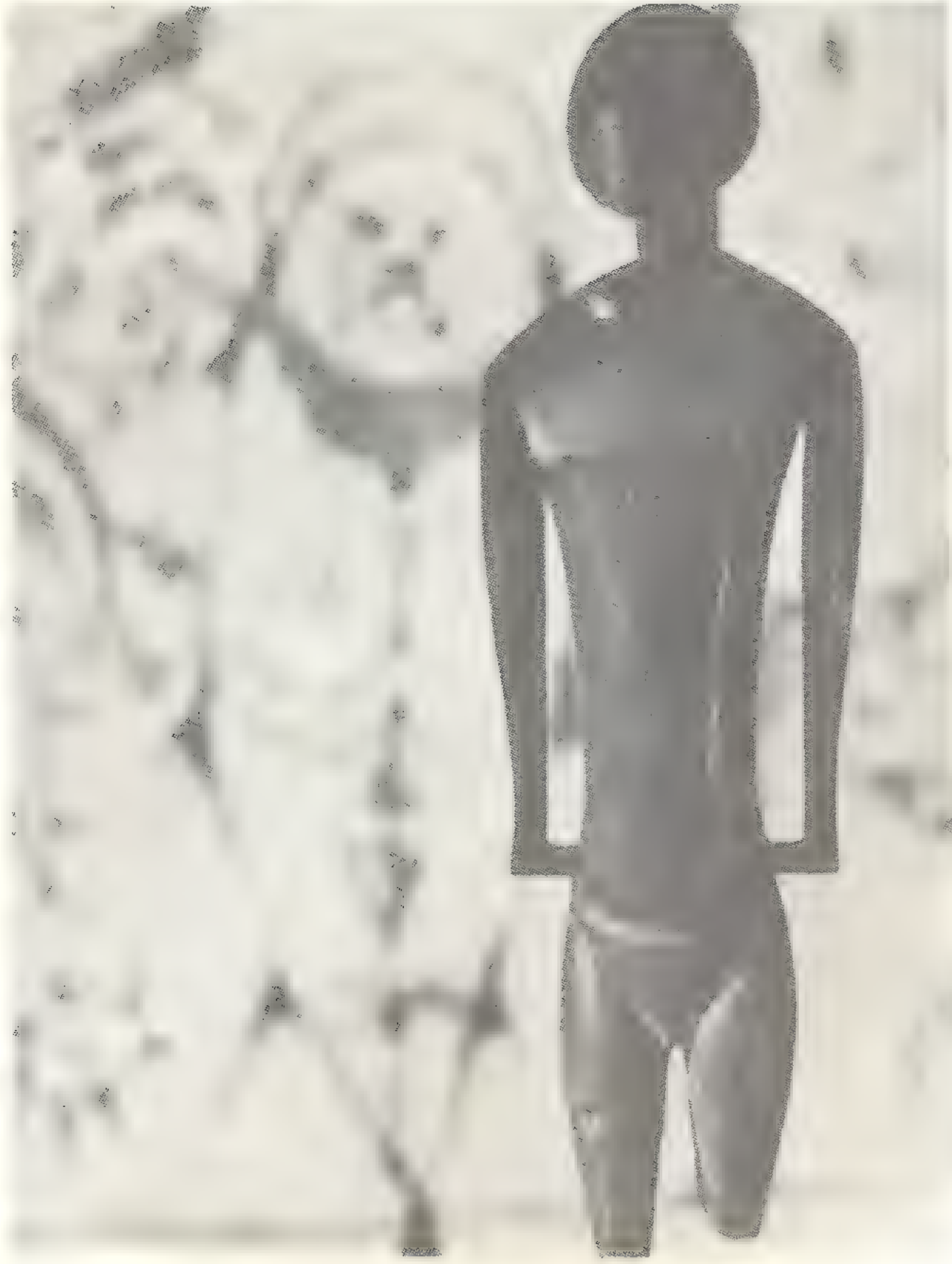
الفن الافريقي

« الشرق كان وما زال مصدر الإشعاع الفكري والفني » .

« مالرو »

لم يكن الكاتب الفرنسي الكبير « أندريه مالرو » ادبياً روائياً عظيم الشأن فقط ، بل كان أيضاً خبيراً فنياً في ثقافات مختلف شعوب هذه الارض وخاصة شعوب دول العالم الثالث التي تمتاز بالاصالة والابداع والحيوية العظيمة ، وهاهو (أندريه مالرو) يحدثنا هنا عن غنى الفن الافريقي وما قدمه هذا الفن من خدمات وآثار للفن الانساني بصورة عامة .

يقول أندريه مالرو : « أن الثقافة هي قبل كل شيء تعبير عن الموقف الاساسي لشعب ما تجاه العالم المحيط به ، ولكن في أيامنا الحاضرة نجد أن للثقافة مفهومين كل منهما يتم معنى الآخر ، فإذا ما تحدثنا مثلاً عن الثقافة الفنية الافريقية فإننا نستطيع أن نميز في هذه الثقافة ماورثته من فنون شعبية عبر الاجيال الافريقية العديدة التي تعاقبت على القارة السوداء ،



تخليص من لوجه افريقي



تخليص من لوجه افريقي

اما الموضوع الثاني الذي يتميز به الفن الافريقي فهو الموسيقى ، ولعلي هنا أستطيع تقسيم تلك الموسيقى الافريقية الى مرحلتين هامتين مرت بهما ، الاولى تتمثل بالمقطوعات والالحان الموسيقية التي ألفها الزوج في الولايات المتحدة الامريكية قبل قرن من الزمن . وانني أذكر هنا لقاء لي وأنا شاب مع واحد من هؤلاء الزوج الذين ابدعوا في مجال الموسيقى في أمريكا ، ولقد سألتني يومها :
- ماذا تبغون من موسيقاكم ، انتم ايها الاوروبيون؟ فأجبته آنذاك بسرعة قائلا :

- في أوروبا تعني الموسيقى لنا البحث عن جنة مفقودة او دعاء لعودة حبيب ، او ذكرى لفراق حبيبه ، واضفت قائلا : وانتم الزوج الذين تعيشون في الولايات المتحدة الامريكية الى ماذا ترمز موسيقاكم ؟ فأجبتني ذلك الزوجي وبعبارات مؤثرة :

- ان موسيقانا هي تعبير عن الحنين والشوق الى قارتنا السوداء التي نعيش بعيدين عنها قسرا وبغير ارادتنا ، ولهذا فان الموسيقى الزوجية في أمريكا تعبر عن الحنين الى الوطن ، فانت اذا ما رأيت رجلا اسود واقفا امام نهر الميسيسيبي او شلالات نياغارا خيل اليك كأنه واقف امام أحد الانهر أو أحد الشلالات في افريقيا ، اذ أن الزوج الامريكان مازالوا حتى الآن يعتبرون انفسهم ابناء القارة الافريقية ، ولذا فهم يشعرون بالغربة في الولايات المتحدة الامريكية ، ولهذا فان الموسيقى الافريقية هي موسيقى واقعية تعبر بحق وصدق عن مشاعر الانسان الزوجي ، بينما الموسيقى الاوروبية الغربية الكلاسيكية تميل اكثر الى الرومنسية ، وهي خاصة بالطبقة البورجوازية

اما المرحلة الثانية التي مرت بها الموسيقى الافريقية فهي تتمثل بمعزوفات الجاز التي لحنها الجيل الحاضر للزوج الامريكان ، ولاشك بأن موسيقى الجاز هي ثورة كبرى في مفهوم الموسيقى الحديثة ، فنحن اذا سألنا جميع النقاد الموسيقيين في القرن العشرين عن التجديد الذي طرأ على الموسيقى في القرن العشرين فانهم يجيبون بالتأكيد بأن هذا التجديد يتمثل بموسيقى الجاز التي جاءت الينا من الولايات المتحدة الامريكية، وبما أن ابداع الافريقيين في الموسيقى قد جعلهم يحدثون ثورة في الموسيقى الحديثة ، ولاشك بأن تلك الثورة تشابه ما فعله (بيكاسو) في مجال فن الرسم الذي قلب موازينه رأسا على عقب ، وهذا الامر يجعلنا نقدر موهبة وابداع العرق الاسود ، ويدفعنا لمحاربة كل تفكير يحاول ممارسة سياسة التمييز العنصري ضد ابناء هذا العرق .

والحقيقة هي أن فن الجاز الأمريكي هو تعبير عن الامل الجديد الذي راود مخيلة الزنوج في الولايات المتحدة من أجل أن ينالوا قسطا من العيش الكريم بعد أن ذاقوا من العذاب والاضطهاد على أيدي الأوروبيين الشيء الكثير فوق القارة الجديدة ، ولذلك فإن هذا الفن هو مليء بالحيوية والروحانية والامل المشرق ، ولهذا فإننا نجد أن الأوروبيين الغربيين قد تهافتوا على سماع هذا الفن الزنجي لانهم أيضا اكتشفوا في تلك الروحانية التي افتقدوها نتيجة لانتمائهم الرهيب الى المادية المجردة التي تميزت بها مجتمعاتهم الصناعية الرأسمالية الاحتكارية .

ولعل اروع ما يميز به الفن الافريقي يكمن في تلك المنحوتات العظيمة التي اشتهر بصنعها ابناء افريقيا ، وكلنا يعلم كم هي غالية الثمن تلك الاعمال الفنية المعروضة في مختلف متاحف العالم والتي صنعت من الخشب او العاج بأيدي الفنانين السود ،



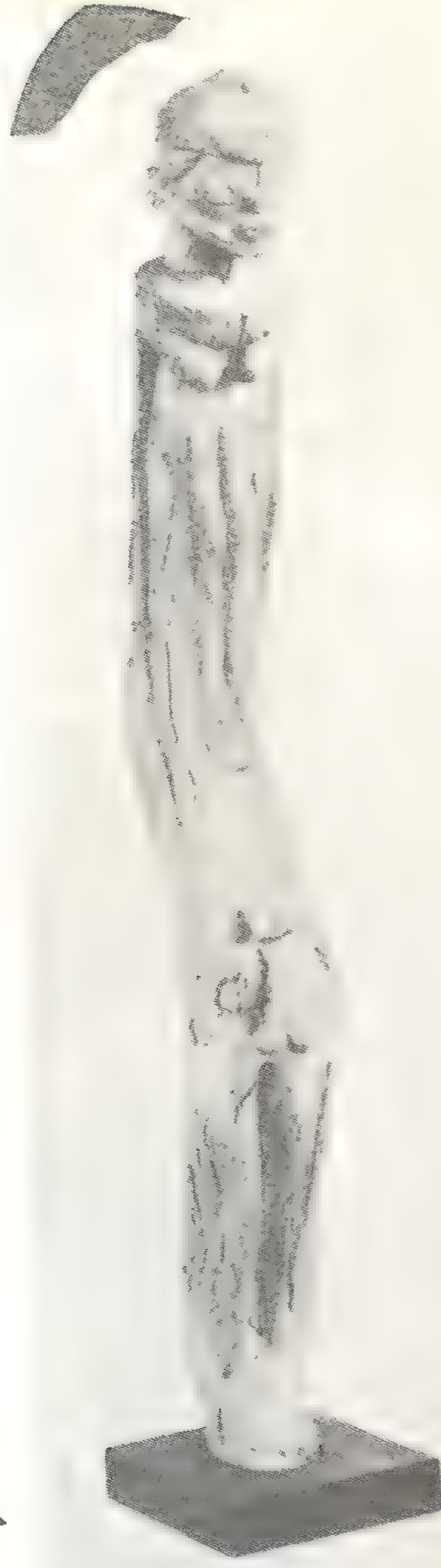
قناع يعود الى مملكة النيان القديمة من العاج

والجميع يعترف ان فن النحت الافريقي يعتبر قمة جمالية في ميدان النحت ، وصحيح أن التماثيل الافريقية كانت تصنع من أجل العبارة والشعائر الدينية ، ولكن هذا لا ينفي عنها قيمتها الجمالية الكبيرة ، ولهذا فإنه عندما يشاهد أحد منا قناعا افريقيا مصنوعا من الخشب ، يجد فيه مزيجا من براعة العمل اليدوي ، بالإضافة الى روحانية تعبيرية تسيطر على ملامحه ، وهذا ما أضفى على فن النحت الافريقي مسحة خاصة من الروعة والاتقان واذا ما قارنا بين فن النحت الحديث ، وبين فن النحت الافريقي وجدنا بينهما تشابها كبيرا وواضحا وهذا ما يؤكد التأثير البالغ الذي يحدثه الفن الافريقي على الفن الاوروبي بصورة عامة ، فكثيرا ما سمعنا بعض الأوروبيين يتباهون بما توصلوا اليه من فن نحت حديث ، والحقيقة ان فنهم الحديث هذا انما اقتبسوه اقتباسا من الفن الافريقي القديم ، وهذا ما يؤكد لنا افتقار الأوروبيين لروح التجديد في الفن .

فكل ما يأتون به من جديد في هذا المجال انما هو مقتبس من شعوب دول العالم الثالث ، سواء اكانت في افريقيا او آسيا او أمريكا اللاتينية ، وهذا الكلام ليس بمستغرب اذا ما تذكرنا أن الحياة في أوروبا الغربية هي بعيدة كل البعد عن الروحانيات والقيم الانسانية السامية ، فنحن اذا ما شاهدنا عملا يدويا أوروبيا ربما وجدنا فيه دقة في العمل ولكننا بالتأكيد لن نعثر فيه على أية مسحة جمالية تعبر عن خلجات النفس البشرية . أما الاعمال الفنية الاصلية فهي كما قلت تجمع بين الابداع المادي وبين قمة التعبير الروحي في آن واحد .

لقد كانت كتب التاريخ الاوروبية تدعي باستمرار أن الحضارتين اليونانية واللاتينية هما اللتان انجزتا اعظم تراث فني خلفته لنا الشعوب القديمة ، ولكن الاكتشافات الاثرية في القرن العشرين تؤكد أن الحضارة اليونانية القديمة لم تكن وحدها رائدة في مضمار الفن ، بل هنالك أيضا الحضارة المصرية القديمة التي تمكنت من انجاز اعمال فنية رائعة تفوق تلك التي انجزها الرومان القدماء جودة وجمالا ، وتأتي في السنوات القليلة الماضية الاكتشافات الاثرية في افريقيا ، لتقول لنا ان الفن الافريقي القديم ، يعتبر أكثر من غيره من الفنون القديمة تعبيراً عن الاحاسيس الانسانية .

لقد كان بعض العلماء الأوروبيين المتعصبين عنصريا يقولون ان الفن الافريقي القديم يتميز بالسذاجة والبساطة ، ولهذا فإنه فن بدائي ، ولكن اذا ما نظر هؤلاء العلماء الى الثورة المعاصرة في مجال الفن في العالم وفي أوروبا الغربية بالذات فانهم سيلاحظون



طبل على شكل نور وتمثال من الخشب



في بعض مجالات الفنون كفن الرقص والنحت والموسيقى صحيح ان الحضارتين اليونانية واللاتينية في اوروبا قد نالتا قسطا كبيرا من الدراسة والبحث ولهذا فان آثار هاتين الحضارتين معروفتان في العالم اكثر من باقي الآثار الحضارية الاخرى ، ولكن هذا لا يعني ان الآثار الفنية للحضارتين اليونانية واللاتينية تفوق آثار الشعوب القديمة الاخرى عظمة وروعة ، اذ ان كثيرا من علماء التاريخ والخبراء المتخصصين في ثقافات الشعوب القديمة ، يقولون ان الحضارات في آسيا وافريقيا قد خلفت آثارا ضخمة اكثر عظمة وجمالا وهي تفيض بالمعاني الانسانية الاصيلة اكثر مما تتمتع به الآثار اللاتينية ، وهذا يؤكد القول الذي يردده الشرقيون باستمرار بان الشرق مهد الحضارات ومصدر الاشعاع الفكري والروحي ، وهذا يعني ان شعوب دول العالم الثالث متفوقة على الشعوب الاوروبية في ميدان الابداع الفني .

عن مجلة (جون افريك)

ان التجديد في الفن المعاصر يعتمد على التعبير عن المشاعر الانسانية وذلك بطرق بسيطة لا تتخذ من التعقيد اسلوبا لها ، وهي طرق تلجأ الى البساطة والعفوية والوضوح لانجاز مهمتها الانسانية تلك ، ولهذا فاننا نستطيع القول ان الافريقيين قد سبقوا الاوروبيين بمئات السنين في مجال التعبير الفني عن خلجات النفس البشرية ، وذلك بأساليب واضحة ومعبرة وصادقة تماما كما يحاول بعض المجددين المعاصرين في الفن الاوروبي ، ولهذا علينا جميعا ان نفصل بين مفاهيم السحر والشعوذة التي تسيطر على بعض الاعمال الفنية الافريقية وبين مفهوم الجمال الفني البحت لهذه الاعمال ، وذلك لكي نتمكن من ان نقدرها حق قدرها بعيدا عن التعصبات العنصرية التي تحاول القول ان العرق الابيض هو وحده الذي يستطيع ان يبدع في المجال الفني ، واذا ما تحررنا من النزعة العنصرية هذه فاننا نستطيع الاعتراف بسهولة ان الافريقيين قد ابدعوا بالفعل اكثر من الشعوب الاوروبية

١

السيرية

شكل ومضمونا

لقد تباينت الآراء حول اعطاء تحديد دقيق لما هو (سيريالي) وذلك لان نقاد الفن قد انقسموا حول هذا التحديد ، كما اختلفوا حول تقديم رأي نقدي في السيرية ، وخصوصا ان الفنانين السيراليين قد تباينوا كثيرا ، وبالتالي يصعب تقويم هذه الحركة ، والحكم عليها طالما ان الفنانين الذين انتهوا الى هذه المدرسة قد قدموا لنا الموقف الفني ونقيضه ، اقصى (الواقعية) التي تتشابه مع اقصى التجريد ، والمواقف اللامبالية اللامتزمنة تجاه الاحداث الاجتماعية والسياسية ، وفي نفس الوقت اقصى اشكال الالتزام واكثرها ترابطا ، ولهذا يبدو لنا ان الحكم على (السيرية) صعبا ، طالما اننا نرى في ثنايا هذه المدرسة ، بعض التجارب الفنية التي تحمل لنا الموقف الانساني ، والتي تتمتع بحس عال ، وفي نفس الوقت نرى المواقف الانتهازية واللامبالية التي سخرت في كثير من الاحيان لخدمة اغراض البعيدة عن خدمة الانسان والكفاح من اجل حياة افضل .

وان دراسة التجربة السيرية في مجال الفن التشكيلي ، سوف تقودنا حتما الى ان هذه الحركة قد انقسمت تشكليا الى اتجاهين متباينين ، أحدهما يلح على التعبير التلقائي الذي يقدمه الفنان في لحظة من اللحظات هي بين اليقظة والنوم ، وهي ما سموه السرنمة او الرسم اثناء النوم ، والتعبير بحركات تعبيرية تجريدية ، عن اعماق الذات للوصول الى السر العميق واللاشعور ، والى ماهو مدفون في ظلمات اعماق الذات ، وهكذا اختلطت تجارب السيراليين التلقائيين بالحركات التجريدية التعبيرية ، واستعارت

الكثير من مفرداتهم واساليبهم الفنية ، وبذلك وصلنا الى اقصى التجريد العشوائي الذي يعكس طريقة في التعبير أكثر مما يعكس شيئا محددا يعبر عنه ، لان هؤلاء لا يولون أهمية كبيرة للموضوع ، بقدر ما يؤكدون على ان الفن السيريالي هو الفن الاصيل لانه يعكس التعبير في غياب الوعي ، والضوابط الخارجية ، وهذا تطبيق شبه حرفي لما كان يدعو اليه (اندريه بروتون) حين تحدث عن تعريف السيرية في البيان السيريالي الاول .

وقد اتجه آخرون الى الواقعية ، بل الى الواقعية الطبيعية في التعبير الفني ، ليقدّموا لنا المعادل الفني للحلم ، وعالم الطفولة والغربة ، التي ارتكزت كلها على مفهوم أساسي وهو ان الوصول الى ماهو سيريالي يتجلى عن طريق اعادة تنظيم الواقع ، بعناصر واقعية،



ماكس أرنست يرسم لوحة
لقاء الأصدقاء السرياليين

طريقة معينة نستطيع عن طريقها ان نراه سرياليا .
ولهذا اكتشف السرياليون في فن عصر النهضة
بعض الجوانب السريالية ، مثل [ليوناردو دافنشي]
وعادوا الى [بوش] و [بروغل] ، وأكدوا على
أهمية التجارب الرومانتيكية ، ومجدوا كغيرهم من
الفنانين المستشرقين المعاصرين ، كل أشكال التعبير
الشرقية والافريقية ، وكل فن لا يعتمد العقل والمنطق
الاوربي ، واساليب التعبير المألوفة والتقليدية .

وهكذا لم يعد الفن عندهم نمطا محددًا من التعبير ،
لا يجوز مخالفته ، بل أصبح استنفاد لكل اساليب
الاطفال والمجانين والشعوب البدائية ، وحتى الهلوسات
الفنية ، وكل ما هو (ضد الفن) ، فأقاموا جسورهم
مع (الدادا) و (الفوضويين) ، ووصلوا الى ربط
الفن السريالي بكل تمرد ... مهما كان هدفه سواء
أكان ادانة للجمال التقليدي أو الاخلاق أو القيم
الاجتماعية الراسخة ؟

وهكذا لا نرى « تجربة سريالية » موحدة
الاسلوب ، بقدر ما نرى تجارب فنية متمردة تتبنى
كل وسائل التعبير التي ترفض ما هو تقليدي ، وتلج
على (اللامعقول) و (الخيال) و (الحلم) والتلقائية ،

لكن هذه العناصر قد نظمت بطريقة جديدة ، لهذا فهي
تصدم أو تقدم ما يدهش أو تعيد تنظيم العالم لنراه
على شكل جديد يتضمن علاقات غير مألوفة بعيدة عن
« الواقع المرئي » أو المنظور وهكذا يمكن ان نصل الى
اللامعقول عن طريق تبديل في علاقات ما هو معقول
ومرئي ، وتتداخل الامور بين الواقعي واللاواقعي في
العالم الذي نعيشه ، ولهذا فالفنان هنا « واقعي »
في اسلوبه لكنه « سريالي » في طريقة تنظم الاشياء
واقامة العلاقات بينها .

وهكذا نرى الفنان السريالي يقدم لنا الواقعية
القصوى ، أحيانا او الحرفية ، او المحرفة ، والمحورة ،
وتمر هذه التجارب عبر شتى اساليب التعبير المنظورة
في تاريخ الفن ، وهكذا نرى السريالية تستخدم
« الواقعية الطبيعية » و « الواقعية » و « التكيفية »
و « المستقبلية » و « التعبيرية الذاتية » ، و « الرمزية »
وتقدم لنا بعض الميول الرومانتيكية ، بل ترجع أحيانا
الى ما هو كلاسيكي متين ، وتستخدمه كأسلوب فني ،
وهكذا لم يترك السرياليون ، تجربة لم ينهلوا منها ،
ولم يرجعوا اليها ، فهم يلتقون في الغربة والدهشة
والحلم ولكنهم يلحون على ان كل شيء في الواقع له



بولدايلوار وأندريه بروتون وبتزارا وبنيامين بيريه
ورينيه كريفال ورينيه سار .



بروتون وإيلوار وكزارا وبنيامين بيريه

ولهذا نرى أنه على كل من يبحث في (السيريالية)
أن يكون حذرا من كثير من التجارب ، وأن يدرك
أهمية التمرد في هذه الحركة ، وأن يحكم بوعي تام
على كل موقف لأي فنان حسب المعطيات التي تقدمها
تجربته وهكذا لا يمكن للمظاهر أن تخدع أي
شخص ، إذا كان واعيا يدرس كل شيء ، وفق موقف
أساسي وهو أن يكون الفن في خدمة الإنسان ...
الإنسان بمعناه الشامل ... المسؤول .

((الحياة التشكيلية))

وهكذا ابتكروا من الأساليب ما لا يقع تحت حصر ،
ويجمع كل غريب ، من كل تجارب الفن القديمة أو
الحديثة ، أكان تقليديا أم تعبيرا ، تكعيبيا أو تجريديا؟
لذا يصح القول بأنه لا يوجد أسلوب سيريالي ،
بل يوجد رؤية سيريالية تستخدم أي أسلوب ، وهذه
الرؤية تهدف إلى إعادة فهم الواقع وتبديل رؤية الناس
له ، وتقديم الغرابة فيه ، والوصول إلى العوالم
السوداء المخيفة ، المخفية خلف المظاهر البراقة .
وإذا كانت [السيريالية] ، تتمتع بصفة الابتعاد
عن أي أسلوب محدد فهي بعيدة عن كل موقف
اجتماعي وسياسي محدد ، وهكذا يختلف (ميرو)
عن (دالي) وعن (ماكس إرلست) ويتباين كثيرا عن
(ماتا) ، وعن (أندريه ماسون) و (أرشيل غوركي)
وهكذا ...

ويمكن أن نرى في مواقف بعض السيراليين ما
يقربهم من الفنانين الذين ربطوا التعبير الفني بالذات ،
فقط ، واستخدموا هذا الفن للوصول إلى تحقيق
الشهرة ، بدون أي موقف أخلاقي أو وازع إنساني ،
ومنهم من أبعده نفسه عن كل رؤية ترتبط بأي التزام ،
وعبروا عن موقف هو « حياة تجاه أحداث العالم » ،
أو تطرف البعض الآخر في تجربته إلى أن وصل إلى
الفوضوية أو إلى الأشكال اليسارية من الفن التي
نراها الآن سائدة في بعض البلدان الأوروبية ، على حين
حاول البعض صادقين أن يجعلوا للسيريالية جذورا
في الوعي الاجتماعي الجماعي ، والتراث الشعبي ،
ليربطوا فنهم بموقف إنساني يحمل الحلم ، ويقدم
الموقف وهكذا قد نرى في كثير من المواقف الفنية
المعاصرة ما هو سيريالي التعبير لكنه قد قدم ضمن
رؤية إنسانية ، وهكذا حاول الفنان أن يستفيد من
(السيريالية) ، ولكن دون أن يقع في فخ اللامسؤولية ،
وبذلك يمكن أن نقول بأن التمرد السيريالي هو صيغة
خطرة إذا لم ترتبط بالتزام إنساني واجتماعي ، وإن
من الممكن أن يكون الفنان سيرياليا دون أن يضع
ضمن العالم المعاصر ومغرياته ، ودون أن يخسر موقفه
مع الإنسان ، وقضاياه المصيرية ، وقد حقق فنانون
كثيرون في مختلف أقطار العالم هذا الموقف حين
استفادوا مما قدمته السيريالية وحاولوا إقامة
جسور بينها وبين فنونهم القومية ، وخصوصا في
أمريكا اللاتينية والوطن العربي ، بحيث نرى سيريالية
تملك الحس الإنساني ، والرغبة في تقديم ما هو جماعي
له جذوره بالأساطير الشعبية والعناصر السحرية
القديمة التي تملكها شعوب العالم ، وبدأت تحيي
الكثير منها لتقدم عبرها أساليب جديدة فيها التمرد
على الفن التقليدي ، وفيها الرؤى الحالة والسحرية ،
وجميعها قد وظفت لخدمة الإنسان .

السيرية

دراسة تاريخية

٢

بقلم: باتريك والدبرج
ترجمة: الحياة التشكيلية

وفي الحقيقة ان الاعمال الفنية المتنوعة للسيراليين تبدو لنا على انها تملك قدرا كبيرا من التشابه ، ولكن ما يدهشنا فيها ، ليس هذا التشابه الأسري بين فنانيها ، كما هي حال المدرسة التكعيبية أو الوحشية أو التاشية ، بل هذا الاختلاف العميق القائم بين فنانيها .

ان من الصعوبة بمكان ان نبسط السيرية في الفن ، ولكن لابد لنا من تمييز اتجاهين رئيسين فيها متباينين من الزاوية التشكيلية المحضة ، هناك مجموعة من المصورين الذين اعتمدوا على الكتابة ، والحركة ، وجعلوها من الامور الاساسية ، بفض النظر عن الموضوع الذي يعالجونه في اعمالهم الفنية ، من امثال (ماكس ارنست) و (أندريه ماسون) و (ميرو) و (ماتا) و (جاك هيرولد) و (ولفريدو لام) الذين ينتمون الى اتجاه احد .

وفي الجانب الآخر ، نجد الاتجاه العاكس لهؤلاء ، والذي اطلق عليه اسم (الات الوصفي) ، ورواد هذا الاتجاه تأثروا بالفنان الايطالي (دي كيريكو) ، ومن بينهم كل من (رينيه مارغريت) و (سلفادور دالي) و (بول دلفو) و (توين) وغيرهم كثيرون .

أما بالنسبة للاتجاه الاول ، فان الفكرة المطروحة قد عبر عنها دون اهتمام او تركيز ، حتى يتوصل الفنان الى التعبير الدقيق الاصيل ، على حين نرى الاتجاه الثاني في السيرية ، يلح على المشاهد غير الواقعية ، ولكن الموجودات والاشياء والاشكال البشرية ، التي تضمها الاعمال قد رسمت باخلاص شديد للواقعية ، ولهذا نستطيع ان نسمي الاتجاه الاول باسم (الاتجاه الرمزي) ، ونطلق على الاتجاه الثاني اسم (الفنانون الطبيعيون) .

تمهيد

لقد قيل بأنه لا يوجد (فن سيريالي) ، وهذا القول صحيح تماما ، اذا عرفنا بأن السيرية قد اخترعها الشعراء ، وجعلوها طريقة في المعرفة أكثر منها جمالية محددة تماما ، وربطوها بنوع من (السلوك الشخصي) ، يلخصه لنا (رامبو) حين يقول :

- « ان الهدف الاساسي لنا أن نبدل الحياة » ؟! ومع ذلك ، فان مجموعة كبيرة من الفنانين ، الذين كانوا على صلة بهؤلاء الشعراء قد ارتبطوا بالحركة السيرية ، وأسهموا في وضع اساليبها في التعبير بالاستخدام ضمن اللوحة ، وان العودة الى اللاشعور والخيال والاحلام قد الهمت الفنانين الكبار العالميين الذين برزوا ضمن هذه الحركة ، أو الذين لم يكونوا سيرياليين بالمعنى الدقيق للكلمة ، وذلك الى الحد الذي نستطيع فيه التحدث عن السيرية ، كفن تشكيلي ، وكتصوير زيتي ، ولكن يجب علينا ان ننسى ان السيرية ليست مدرسة فنية او حركة شكلية ، بقدر ما هي شكل من اشكال الاشراف الروحي .



أندريه بروتون في عام (١٩٢١)



السرياليون الذين أسهموا في إصدار مجلة (أدب) عام ١٩٢٢

الطبيعيين السرياليين ، فالاشكال البشرية والموضوعات المختلفة عن شكلها الطبيعي ، قد وضعت على شكل يتعارض فيها الواحد مع الآخر ، وفي علاقة غير متوقعة ، وربما تكون [صدامية] ، وهكذا تعطي لكل منهما حضورا جديدا .

وأخيرا ، ان الشعراء السرياليين ، والفنانين ، انخرطوا كليا ، على المستوى التشكيلي ، في التجارب والبحوث المختلفة ، وحتى في اللعب ، وفي كثير من الاحيان كان الفن فيها في الدرجة الثانية من الاهمية ،

لكن هذه التفرقة ليست مطلقة تماما ، لان بعض الفنانين يتأرجحون بين كلا التجريبتين . ويسعون الى عملية تركيب بين الاتجاهين ، الى الدرجة التي تقربهم مما هو سحر ، كما هي حال الفنانين (فيكتور براون) و (كورت سليفمان) . أو الى درجة البحث عن خيال غريب ، حيث يتلاءم الموضوع مع هذه الغرابة ، كما فعلت (لينور فيني) . و (ماري لور) ، وآخرون انتقلوا من الواقعية النحتية للاشكال الى التداخل الفراغي فيها ، حيث تبدو الاشكال الهامة وصفية تماما .

ان التلقائية أو . . [التعبير عن الفكر في غياب سيطرة العقل] ، تقدم لنا الصدفة ، وابتعاد العقل الناقد .

ونحن نعلم بأن (السريالية) قد وضعت آمالها في التقنية التي تعتمد التلقائية في التعبير ، أي التقنية التلقائية ، وهذه التلقائية تتضمن عدة اساليب لصل أبسطها هو الرسم السريع الذي يماثل التحدث السريع للانسان وعيناه مغلقتان ، والذي يماثل شكلا من اشكال التعبير المباشر عما تحت الشعور ، وهذه التقنية تحتاج الى حالة غير عادية من الانفعال ، قدمه (أندريه ماسون) في أعماله .

أما الاتجاه الثاني للتلقائية ، فهو ذا طبيعة آلية ميكانيكية ، مثل اللصقات على اللوحات التي ساعدت فنانا مثل (ماكس ارنست) على تقديم لوحات مختلفة العمق والاختلاف ، و (عملية نقل الصور) التي قدمها الفنان (اوسكار دومنغر) وأوصلها (ماكس ارنست) الى درجة عالية من الاتقان .

ويجدر بنا هنا ، التنبيه على أن الفنانين السرياليين لم يعتبروا هذه (الطريقة التلقائية) هي غاية في حد ذاتها ، وهؤلاء اعتمدوا على ما تنتجه الصدفة واللاوعي ، أو الاعمال التي تقدم خارج الارادة الواعية ، وقد اعتبروها (اصيلة) تماما ، لكنهم مازالوا لا يرون في النتائج التي تقدم في غياب العقل ، أعمالا فنية متميزة كلها .

ان الصدفة واللاوعي ، تخدم الفنانين كمنطلق للعمل ، وتحرضان الدافع الداخلي وتعدانه للانطلاق ، وتحديدان الاتجاه ، وتحقيقان الهدف التناغمي للعمل . ولكن . . . عدا بعض الشواذ عن القاعدة ، فان الفنان يستخدم هذه (المادة الخام) في عملية تنظيم واعادة خلق اللوحة ، لتعطي العمل النهائي معناه العميق .

ثمة رغبة ، تستقطب الفنانين السرياليين ، الرغبة في (الاكتشاف) لما هو أعمق وأبعد من المظاهر ، لايجاد عالم أكثر حقيقية ، ولما هو طباق بين العالمين الخارجي والذاتي ، وان الاهتمام بما هو أعلى من الواقع ، هو الذي يؤدي دوما الى الدهشة ، وهذا ينطبق على الفنانين الوصفيين ، وعلى الفنانين الواقعيين

الملصقات على اللوحات ، أو الانشاءات باستخدام الخشب وقطع الورق .

ومزج (أندريه ماسون) بين مواد مختلفة غير مألوقة فنيا ، مثل (الرمل) و (الاصداف) مع الالوان .

واستخدم (جوان ميرو) باب حقيقي مع قطع من الحبال على اللوحة .

ومع تطور الزمن برزت اهمية الموضوع ذي الطابع الرمزي الذي ألح عليه (سلفادور دالي) ، فأعطى لعمله طابعا ذاتيا خاصا ، أبعدته عن الاعمال الجماعية التي ساهم السيرياليون في ابتكارها .

ان هذه التجارب ، أو هذه المغامرات ، قد ولدت في مرحلة معينة ، ازداد فيها الاهتمام بالاعمال الجماعية ، والتي كان الشعر والفن التشكيلي مترابطين ولا يختلف احدهما عن الآخر ، أو يتعد في الدعوة لها ، وان اكثر الاعمال السيريالية تدين لهذه المرحلة بأكثر اعمالها أصالة وتعيريا ، ولذلك نحن لا نستطيع أن نتفهمها من زاوية نقدية محضة ، لان أي محاولة للوصول الى معناها ، تحتاج الى الاخذ بعين الاعتبار المصادر الروحية ، والاهداف الاخلاقية والشعرية التي كانت سائدة آنذاك .

أصل كلمة سيريالية

ظهرت كلمة (سيريالية) لأول مرة عام (١٩١٧) ، في نفس السنة التي كتب فيها الشاعر (أبو لونير) مسرحيات (آنسات تيرسياس) الذي قيل عنها على أنها (دراما سيريالية) ، ولكن لم يكن يخطر على بال شاعر قصيدة (الكحول) أن يبتكر نظرية جمالية ، أو أنه كان يبتكر مدرسة فنية ، ومع ذلك ، فان هذه الكلمة التي قدمها لنا قد شاعت ، ولهذا أصبحت مستخدمة ضمن كتابات الشعراء والفنانين ، الذين أثر عليهم هذا الشاعر الكبير .

لقد أخذ (بول ديرمييه) الكلمة ، واستخدمها ضمن مقالة له كتبها في مقالة (اسيري نوفو) ، عام (١٩٢٠) و (ايفان غول) كان يكرر دوما بأنه أول من أخذ الكلمة واستخدمها ، لتدل على المعنى المعروف ، وذلك في تشرين الاول عام (١٩٢٤) ، وهكذا يمكن اعتباره أول من ابتكر هذه الكلمة ... السيريالية .

وفي الحقيقة ، ان هذه الحوارات حول أول من ابتكرها ، وحول أسبقية استخدام الكلمة من قبل نقاد الفن ، هي قضايا خارجة عن اطار الموضوع الرئيسي ... الذي نحن بصدده ، وذلك لان ثمة قناعة لدى جميع الناس بأن كلمة (سيريالية) ، ظلت كلمة لا تدل على مدرسة فنية ، الا بعد أن استخدمها (أندريه بروتون) عام (١٩٢٤) حين أعطاها المعاني المرتبطة بالاحلام الغريبة ، وعالم اللاشعور ، والتمرد .



الفنانون السيرياليون في المنفى عام ١٩٤٢



الفنان رينيه ماغريت عام ١٩٦٠

فمنذ عام (١٩١٣) والفنان (مارسيل دوشامب) ، هو الرائد الكبير للسيرياليين ، كان قادرا على أن يأخذ أي موضوع مهما كان ، ليجعله عملا فنيا ، عن طريق تغيير اسمه ، أو تسميته باسم (الاشياء الجاهزة) ، وكان (فرنسيس بيكاسيا) في الجانب الآخر يقدم لنا عناصر مصنوعة ، مثل (فرشاة أسنان أو (علبة كبريت) ... في أعماله الفنية .

وبعد عام (١٩٢٠) ، استخدم كل من (ماكس ارنست) و (جان آرب) و (كورت شفيتزر)



الفنان ماكس ارنيست عام ١٩٢٠



الفنان جول ميرو عام ١٩٣٠

سجلت في الجريدة الرسمية للجمهورية الفرنسية لأول مرة عام (١٩٣٤) في بيان رسمي ، قدمه رئيس الوزراء (ألير سورو) الى المجلس النيابي ، في رد على معارضيته اذ أعلن (سورو) أنه يرفض أن يقاد الى التعذيب كلوحة للفنان (سلفادور دالي) ، بين بلطة السيد

ان البيان السيريالي الصادر عام (١٩٢٤) ، وهو كتاب صغير ، يقدم لنا التعريف التالي للسيريالية :
- « السيريالية : اسم مذكر يدل على التعبير التلقائي النفسي الصافي ، الذي يعبر عن الفعالية الحقيقية للفكر ... الفكر في غياب كل ضابط يقدمه العقل ، بعيدا عن كل جمالية أو أخلاقية مرافقة .
الموسوعة : الفلسفة : ان السيريالية قد ارتكزت على الايمان بالوجود الاقوى لبعض أشكال العلاقات المتداخلة ، التي نراها في الحلم ، أو في لعبة الفكر غير المركز ، وهي تقود الى الدمار الآني لكل أشكال الآلية النفسية ، ويستعاض عنها في إيجاد الحلول لاهم معضلات الحياة » .

ان من الواضح ان ذلك التعريف مهما كان دقيقا ومعجميا ، لا يمكن فصله عن أصله ، الذي كان (أندريه بروتون) متأثرا به .

وقبل الاسترسال في دراسة الوثائق الهامة عن (السيريالية) يجب علينا أن نذكر أن كلمة (سيريالية) يمكن أن نتحدث عنها بطرق مختلفة ، منها ما يعتمد على الدراسة التقليدية ، كأن ندرسها كما قدمها لنا (أندريه بروتون) ، ومن كان معه من الفنانين ، ومنها دراسة (السيريالية) بطريقة مختلفة عما هو شائع عنها ، وكما يتحدث عنها بعض النقاد ، أن ما يفهمه الجمهور العادي عنها .

ان المعنى الاخير للسيريالية ، تدل عليه عبارة (غريب) أو (غير عادي) ، أو (مجنون) ، وان هذه النظرة الشائعة لدى الناس العاديين ، تذهب الى هذه الحدود ، دون أي مفالة أو تجن ، ذلك لان هذه المظاهر تدل على ما هو (سيريالي) .

ومن الغرابة أيضا ، أن كلمة (سيريالية) قد

والتي رفضت كل القواعد الاخلاقية » .
 وضمن شرح تاريخي في نفس القاموس ، كتب
 ما يلي :

« انطلقت (السيريالية) من أعمال (رامبو)
 و (لوتريمون) و (أبو لونير) ، وهي مدرسة أدبية ،
 أخذت اسمها عام (١٩٢٤) ووضع قواعدها أندريه
 بروتون) و (أراغون) و (ايلوار) وان هدفها الرئيسي
 أن تقدم الفكر المحض ، المتحرر من كل الضوابط التي
 يقدمها العقل أو الاخلاق ، أو القيم الاجتماعية ،
 السائدة » .

وان أمثال هذه التعاريف ، التي نشرت في كتب
 لها أهميتها ، لتعريف (السيريالية) ، قد أسهمت في
 الاساءة للكلمة على نطاق جماهيري .

وان هدفنا ، ان نحدد الغايات والاهداف التي
 وضعها هؤلاء الفنانون نصب أعينهم ، وكانوا وراء
 وجود السيريالية ولسوف نتحدث عن التطور الذي
 تحقق ، والاهداف التي توصلت اليها (السيريالية) ،
 حين نتعرض للإنجازات الهامة التي قدمتها للتعبير
 الفني التشكيلي ، وعلينا ألا ننسى أبداً أن السيريالية
 استخدمت (النحت) و (التصوير الزيتي) ، وهي
 قد حققت أكثر تجلياتها أهمية في الموضوعات التي
 قدمتها ، ذلك لان السيريالية هي كل شيء ، طريقة
 في التفكير ، والشعور ، وأسلوب في الحياة .

وعلى الرغم من أن (السيريالية) قد ولدت في
 باريس ، مع الشعراء ، ومن كان معهم من شباب
 الشعراء ، وفي الحقيقة ان من كان يتابع نشرة (أدب)
 التي كانت تصدر في تلك الفترة (١٩١٩ - ١٩٢٤) ،
 يستطيع أن يدرك أن الحالة الفكرية كانت مهينة
 بشكل واضح لصدور البيان السيريالي . ولوجود
 هذه المدرسة .

ويمكن التحدث عن (رامبو) و (لوترميون)
 و (مالارميه) وهم الشعراء السابقين للسيريالية . وعن
 (أبولونير) و (أراغون) و (فيليب سوبوليه) من
 الشعراء الذين تتراوح أعمارهم ما بين (٢٣ - ٢٥)
 سنة ، وكانت النشرة تهتم بالنشر لهم ، ففي البداية
 كنا نجد أسماء كل من (بول فاليري) و (أندريه جيد)
 و (ليون بول فارغ) و (فاليري لاربو) و (جولرمان)
 وجميع الكتاب التقليديين ، الى جانب الكتاب الطليعيين
 القريبين من (أبولونير) و (بيكاسو) و (بيلزسندرارزا)
 و (ماكس جاكوب) ، وحتى (جان كوكتو) و (جورج
 أوريغ) و (داريوس ميلود) ، لكن انفعالات الشباب .
 وحماسهم ، قد نفذ صبرها ، نتيجة (للاهمال الروحي)
 الذي تحدثوا عنه ، والذي مارسه الكبار عليهم .

ولعل قدوم (تريستان تزارا) الى (باريس) وهو
 أحد المبدعين لحركة (الدادا) ، في (زيوريخ) جعلت



المنان ماكس ارنست مع كاتب المقال عام ١٩٦٠



ماكس ارنست عام (١٩٥٩)

(فروسار) وسكين السيد (بيرغوري) .
 وظلت هذه الكلمة متجاهلة من قبل النقد ، وانتظر
 (القاموس الفرنسي) حتى عام (١٩٤٩) حتى يقدم
 لنا هذا الوصف :

« الاتجاه أو المدرسة التي نشأت عام (١٩٢٤)



مارسيل دوشامب عام ١٩٥٨

مع الجيل الطليعي ، ومع (الدادا) بشكل رئيسي ، وحتى يتمكن من فهم (السيريالية) فهما سليما ، فان هذا الاتجاه كان مثمرا ، لهذا نجد غلاف المجلة قد صممه الفنان (مان راي) ، الذي قدم من (نيويورك) في تلك الفترة ، وفي العدد الثاني ابتعد عن (تريستان تزارا) وعن (الدادا) ، وأفسح المجال للفنان (فرانسيس بيكابيا) ، وقد صمم (بيكابيا) كل أعداد المجلة التالية ، وفي نفس الوقت عمد الى التعبير عن

مجلة (أدب) تجمع جميع الكتاب الذين كانوا يبحثون عن الفضيحة ، ويرغبون بالتمرد .

وليس هاما هنا أن نستعرض كل المغامرات التي كانت تغلف حركة (الدادا) في (باريس) ، ونجاحها في تقديم عروض مختلفة أمام الجمهور ، وفي بعض الاماكن الخاصة ، لكن ... لنقل ببساطة ان شعراء مجلة (أدب) الشباب قد أسهموا في هذه العروض التي مازالت ماثلة في الازهان .

ولكن (أندريه بروتون) ومن كان معه ، لم يكونوا من الرافضين لكل مبدأ مثل (الدادائيين) ، ذلك لانهم كانوا يبحثون عن نور يضيء الطريق لهم ، لتشرق حقيقة جديدة عليهم ، عبر كل هذا الرفض والعبت واللاجدوى وان عدم الثقة بالعقلانية السائدة ، وما قدمته التطورات الشكلية ، التي كانت معبودة من قبل الطليعة الفكرية قد دفعت الشباب الى تفجير عالم اللاشعور ، والحلم ، انهم كانوا يبحثون عما يمكن أن يسمى (لغة الروح) ، وهي اللغة التي تهرب من كل ما هو عقلائي ، وتصل الى أعماق (الأنا) في عريها ، وعن طريق هذه الوسيلة برزت (لكتابات التلقائية) التي تمثل اولى التجارب السيريالية ، والتي تجلت في كتابات (أندريه بروتون) و (فيليب سوبوليه) ... التي أطلق عليها (حقول مغناطيسية) عام (١٩٢٢) . ان هذا العمل الذي كتب باملاء اللاشعور ، والذي لم يكن بالامكان تمييز المقاطع التي كتبها كل واحد منهما ، قد قدم لنا الدليل على عدم اختلافه عن أي عمل اخر قدم لنا بتوقيع شخص واحد .

تتميز الاعمال الجماعية بأنها (مختلطة) ، وهي تكتب في لحظة حلم ، وقد نفذها كل من (روبير السينوس) و (رينيه غريفال) و (بنيامين بيريه) ، وكانت ناجحة ، ان الموضوع كان يحوي بعض الكلمات الغامضة مثل كلمة (Sybils) في العصور القديمة ، ان اصدقاءه يتابعون سؤاله ، وهو يجيب ، واجاباته تعتبر شكلا من الشعر الصاف ، يتجاوز كل أشكال الشعر المستخدمة ، ان وصف هذه المشاهد يمكن أن نجدها في « مدخل الى المواد » .

ومنذ عام (١٩٢٠) ، أعطت مجلة (أدب) ، تحت تأثير (تريستان تزارا) ، أهمية كبيرة للدادا ، وبشكل خاص قامت باصدار عدد خاص (رقم ١٣) عن الدادا قدمت فيه (٢٣ مقالة) ، وكما أوضحت وجود تناقض بين المعارض الفردية التي نظمت ، والروح المدمرة لحركة (الدادا) ، من جهة ، وبين الايمان الشعري الذي حرّض السيريالية في المستقبل من جهة اخرى .

وفي آذار عام (١٩٢٢) ، قرر (أندريه بروتون) أن يوجه مجلة (أدب) باتجاه جديد ، ويقطع علاقته



مارسيل دو شامب عام ١٩٢٧



الضنان روبرتو ماتا عام ١٩٥٨

أفكاره عن طريق النكتة ، وعن طريق الاجوبة الجادة ، واكتشف (بروتون) بعد ذلك (مارسيل دو شامب) ، و (ماكس ارنست) وذلك بعد أن نظم معرضا للصقاته في صالة (سان باريل) بين (آيار) و (حزيران) من عام (١٩٢٠) ، وقد زاره الشاعر (بول ايلوار) ودعاه للاقامة في باريس ، وقد جاء اليها ليقيم حتى آب عام (١٩٢٢) ، ومنذ ذلك التاريخ وهو يتعاون معهم على اصدار (أدب) .

وجميع هؤلاء كانوا يعملون باشراف (بروتون) ، الذي قدم أول مكونات الحركة السريالية .
وان مجلة (أدب) التي اختير اسمها لتدل على الموضوعات التي كانت تنشر فيها ، أصبحت بعد نشر هذه الموضوعات ، تمثل (اللا أدب) ، فقد نشرت القصص والدراسات ، والكتابات النقدية ، وأخذ الشعر فيها نصيب الاسد ، وحيث يكون الشعراء توجد التنبؤات ، ولقد أعطيت للاحلام أهمية كبيرة في هذه الكتابات والنصوص السريالية ، وللكتابات التلقائية ، والبحوث التي تتناول التذوق ، وما يفضله كل مشارك .

وكانت الجماعة تعقد لقاءاتها بشكل منتظم في بيت (الوار) في (سان بريس) في غابة (سان لو) ، أو في (باريس) في منزل (بروتون) ، أو في امكنة اخرى ، وكان الاصدقاء الجدد يلتقون في البحث عن الامكنة الممتلئة بالسحر ، ويخترعون الامسيات أو المناسبات ذات المعنى الملائم لهم . وفي حزيران عام (١٩٢٤) ، انتقلت الجماعة من المرحلة الاولى الاصلية التي رافقت (أدب) ، وكانت تضم كل من : (بول ايلوار) و (بنيامين بيريه) و (روبرت ديستوس) و (روجيه فيتراك) و (ماكس موريس) و (جورج ليمبور) و (جوزيف ديلتيل) و (جاك بارون) و (رينيه كريفان) ومعهم من المصورين كل من (فرانسيس بيكابيا) و (مان راي) و (مارسيل دو شامب) و (ماكس ارنست) .

البيان الاساسي للحركة السريالية

في عام (١٩٢٤) ، ظهر البيان السريالي ، الذي كتبه (أندريه بروتون) ، وكان يتضمن الطموحات والشكوك ، التي تمثل الآمال بشكل خاص لمجموعة من الشباب ، الذين كانوا قد تجمعوا حول (أدب) ، وكانت هذه الآمال تمثل الحقيقة المعاشة لهم يوميا ، ومن ثم للأشخاص الذين كانوا يرغبون ان تصمام ، ليساعدوا على تطوير (الثورة السريالية) ، وأخيرا للأشخاص المتحمسين للحركة ، والذين كانوا يشككون ويترددون والذين كانوا شهودا على ولادة هذه الحركة .

ان الخيال والحلم والحماسة والتي تعود الى القوى السوداء في اللا شعور والتي لجأت الى ما هو خارق ، قد فضلت ، وقدمت على شكل يتعارض مع النظام المنطقي الذي ينشأ عن العقل .

كتب (بروتون) يقول :

— « ايها الخيال ... ما احبه فيك هو انك لا

تفكر ابدا » .

واضاف :

— « ان الخيال هو وحده الذي يجعلني اهتم بما



أنطونين آرتو .. عام ١٩٤٨



وجه الفنان فيليكس لايس عام ١٩٥٤

غوامض - بدأت تتكشف وتخضع الى السر الكبير ..
انني أؤمن بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين ، اللتين
تبدوان متعارضتين في المظهر ، الحلم والواقع ، تركيب
لهما في حالة من الواقع المطلق ، السوربالي ، ما فوق
الواقع ، اذا كان الانسان قادرا على تسميته على هذا
النحو » .

لقد أوضحت قبلا ، التعريف الموسوعي للسيريالية
كما ظهرت في البيان السوربالي ، وان كلمة (سوربالي)
تبدو كما لو أنها هدف مثالي ، لا يمكن بلوغه ، قد
جعلت هذا التعريف فضفاضا .

وفي الحقيقة ان السيريالية ليست تساؤلا حول
طريقة التعبير الفني لاسلوب في الكتابة ، أو التصوير
الزيتي ، ولكنها عملية توجيه وارشاد للروح ، موجهة
من أجل قهر كل شيء آخر .

وان أصالة السيريالية كما أكدها البيان ، والتي
تميزها عن كل الادب والحركات الفنية التي تبتعتها .
مع بعض الاستثناءات التي قدمتها التعبيرية الالمانية
ترجع الى أنها قدمت لنا مقاطع من اللاشعور على شكل
ايمائي ، ووصلت في النهاية للانسان .

ان محاكمة الواقع - والكلمة لبروتون - ترجع
الى أهمية اللاشعور والاحلام من جانب ، والى البحث
عن حالة من الجمال التي ترجع الى الطفولة ، واذا
كان الشخص يملك بعض القدرة على المحاكمة ، فانه
لا يستطيع الا للعودة الى الطفولة ، التي تمثل الدلال
الذي تلقاه من المربين ، فقد تصبح ممثلة بالسحر .

هو ممكن ، وهذا كاف لكي يجعلني أتخلص قليلا من
القدر المخيف ، وهو قادر على أن يجعلني أخضع
للخيال دون خوف من الخطأ، أو من امكانية استمراره»
ان (الحماقة) أو ما يقصده العاقلون بهذه الكلمة،
يمثل بالنسبة لبروتون ، وسيلة أساسية تساعد
على فهم الواقع ، وهي موجودة عند الناس العاديين،
وجودها عند العاقلين ، اذا لم تكن أرسخ وجودا عند
الاخيرين .

وان الهلوسات والاهام ، ليست مجرد وسائل
تبعث اللذة والسرور للانسان .

- « الثقة بالمجانين لقد أمضيت حياتي ...
وأنا أسعى للبحث عليها ، أولئك الذين يتمتعون باخلاص
محير ، والذين لم تنصف براءتهم الامن قبلي .
لقد سافر (كولومبس) مع رجال مجانين لاكتشاف
امريكا ، ولقد أصبحنا الان ندرك ماذا حققت هذه
(الحماقة) » .

لقد مجد السيرياليون ... (فرويد) الذي كان له
فضل اكتشاف اللاشعور ، وهو أول من حاول تنظيم
تحليل الاحلام ... كوسيلة لمعرفة الانسان ، وان
الديناميكية الفرويدية قد أصبحت منهجا هاما
للسيراليين .

- « منذ اللحظة التي بدأنا ندرك أهمية الحلم ،
ومنذ اللحظة التي بدأنا نرى خطوطه الخارجية تتوضع
وتتطور بانتظام لا مثيل له ، وبأبعاد ، استطعنا أن نأمل
بأن كل الغوامض - التي ليست هي في الحقيقة ...



صورة الشاعر جاك بريفيه
عام ١٩٢٢ تصوير مان راي

صورة جيالو ريجو عام ١٩٢٢
من تصوير مان راي

صورة رينيه غريفال عام ١٩٢٩ من تصوير
(مان راي)

الثورة السيريالية

ان دراسة (البيان السيريالي) وحده ، توصلنا الى ان السيريالية عبارة عن فرع من الشجرة الرومانتيكية ، التي تتضمن بعض التجارب الرمزية وتبدو اكثر غرابة لانها قد اخذت من النظريات الفرويدية ، ونحن نجد في (نوفاليس) و (ارنيم) و (نيرفال) و (لوتريمون) و (رامبو) و (مالارمييه) الكثير من النصوص التي تؤكد على أهداف هذا البيان ولكن الخلاف هو في الحدوس والاسباب التي تتحكم بكل تجربة . وقد جمعت كلها ضمن نظرية تماثل (اعلان حقوق الانسان) و (الواجبات) التي تقع على الشاعر ، وبالنسبة لبروتون فان الجمع لوجهات النظر سوف يخدم كوسيلة لعمل جماعي .

ان علينا ان نؤكد على الحقيقة ، التي كان يتجاهلها أكثر النقاد حين يتحدثون عن عمل له طابع سيريالي ، ولا يعرفه الجمهور ، وهي أن السيريالية كانت منذ البداية ، وحتى النهاية حركة ثورية ، ولهذه الحركة هدفان أساسيان تلخصهما العبارتان ، [أن نبذل الحياة] كما كان يقول (رامبو) ، و [نبذل العالم] كما كان يقول (ماركس) ، وتبديل الحياة يعني أن نبذل الشعور ، ونوجه الروح في اتجاهات جديدة ، ونبعد الفرد عن النظرة العقلانية للعالم ، ويضاف الى هذه النظرة الشعرية ، ما قيل عن تبديل العالم من النظرة الاخلاقية والاجتماعية .

هناك غياب لكل اشكال العنف التي تركه موضع- اهتمام عدة أشخاص في نفس الوقت ، ان كل حزن في الطفولة يذهب دون أي تلهف عليه ، الجميع حاضرون وان أسوأ الحالات تبدو ممتازة ، الغابات بيضاء أو سوداء ، ولن تذهب للنوم .

وبالنسبة لمثل هذه الآراء ، دعت السيريالية الى عدم المسؤولية ، مؤكدة أن على الانسان أن يهرب من سيطرة العقل كما أن عليه أن يضر من القواعد الاخلاقية ، وأن يكون منشقا عن المبادئ العامة ، وان يضع كل اهواءه في ادنى حالات الاستسلام ، التي يوجد الحلم فيها ، وبالتوافق معه تبدو حالة الرؤية كما عرفها (رامبو) :

— « على الانسان ان يكون متنبئاً ، وان يجعل نفسه قادرا على التنبؤ » .

وهناك ، بالاضافة الى ذلك كله ، مشكلة المادة الوسيطة ، ان على الانسان ان يكون وسيلة نقل لرسالة معينة ، لا ترسل من قبل الروح ، بل من النفس التي تنتص في اللاشعور .

واخيرا ، فان السيريالية ، في ثنائيتها ، ومعارضتها للروحانية المسيحية ، وللاتجاه الديكارتى ، الذي يمثل الفكر الغربي ، اعادت الاعتبار للخرافة والسحر ، في الوقت الذي بدأت فيه ترجع الى التقاليد السحرية ، التي كانت كامنة في التفكير المشابه .



صورة ايضاً تانجي تصوير مان راى



روبير ديسنوس واندريه ماسون عام ١٩٢٣



روبير ديسنوس عام ١٩٢٢

ان السياسة السريالية ، قد انطلقت من (الفوضوية) ، ولم يمض وقت طويل حتى اتجهت الى الاحزاب اليسارية المتطرفة ، التي ترتبط بالماركسية .

ان مقال (الثورة السريالية) ، قد اصبح الوجه للحركة ما بين عامي (١٩٢٤ - ١٩٢٩) ، ويمكن للانسان ان يلاحظ التحول الذي تم من المرحلة القريبة من [الفوضوية] الى الخط الشيوعي ما بين عامي (١٩٢٩ - ١٩٣٠) ، الذي تمثل في المقال الذي كتب تحت عنوان (السريالية في خدمة الثورة) ما بين عامي (١٩٢٩ - ١٩٣٠) .

ويمكن للانسان ان يقول بأن (السرياليين) كانوا غير ناجعين في مواقفهم السياسية، وذلك لان من التناقض الحديث عن لقاء بين الماركسية التي اعتمدت على العقل ، مع السريالية التي اعطت الاولوية للاحلام والطرق اللاعقلية للمعرفة ، وفي الحقيقة ان العمال كانوا لا يثقون بالشعراء ، الذين كانوا جميعا من اصول برجوازية ، وان حماسهم وتصرفاتهم تبعدهم عنهم .

ان السياسة كانت المصدر الرئيسي للنشاز في الحركة السريالية ، وان تاريخ هذه السياسة حافل بالاشكالات ، وبالمواقف المتباعدة ، والاتهامات والنتائج ، وان (بروتون) حين وضع نفسه تحت تصرف الحزب الشيوعي ، لم يستطع ان يجذب معه الا نفر قليل ، ولكن (لويس اراغون) انضم الى الحزب الشيوعي عام (١٩٣٩) ، وتبعه (بول ايلوار) ، لكن بروتون لم يكن قادرا على تحمل النظام الجماعي والروح الثورية (كما

كان يفكر وكما كان يقول) التي كانت تسيطر على اجتماعات الحزب .

وذهبت (السريالية) الى ما كان يدعى (المعارضة - اليسار) او الى (التروتسكية) ، وقد شجع اللقاء بين (بروتون) و (تروتسكي) عام (١٩٣٨) في مكسيكو وقد عبر (بروتون) عن هذا الموقف حين التقى مع (ديفو ريفيرا) على تأسيس اتحاد (الفيارى) ، وهو مختصر (الاتحاد العام للفنانين الثوار الاحرار) .



إلفان وليندرولام مع
فيلكس لايس عام ١٩٦٠

(ماكس ارنست) و (ميرو) و (ماسون) و (تانغي)
و (مارغريت) و (دالي) ، وهم الذين اعطوا للسيرالية
شهرة عالمية في هذه المرحلة ، بينما تراجعت أهمية
الشعر والدراسات النظرية اليوم ، واقتصرت على
قلة في بلدهم ، ولم تتجاوزه الى العالم .

الشعراء ... والسيرالية

ماين عامي (١٩٠٥) و (١٩١٧) ، تمتد فترة
من فترات الثورات والتمرد ، وخصوصا في الفن
التشكيلي ، وكان الناس ينظرون بدهشة الى ما رسمه
الفنانون ، واحيانا باعجاب لما قدموه من تمرد ، وكانت
المعارض حافلة بالأشكال الجديدة والتي كانت تربك
العين ، وتحير العقل .

وضمن قلة من المهتمين بالتجديد في الفن ، كان
(أبو لونير) بطل حركة (الحداثة) ، وأكثر المؤثرين
عليها أهمية ، والمتحمسين لما تحمله ، ولم يدافع عن
هذه الحركة ، التي تمثل الفن (المخيب للآمال) - كما
كان يقال - ، فقط ، بل أصبح صديقا للفنانين ،
واستفاد من علاقاته معهم مثلما استفادوا منه ، وإن
أول دراسة نقدية كتبها (أبو لونير) كانت عن
(بيكاسو) عام (١٩٠٥) ، الريشة La Plume ، ومن
ثم مدح (ماتيس) في مجلة الكتيبة La Phalange
عام ١٩٠٧ ، وفي عام (١٩٠٨) ، وبعد أن مدح
(روسو) في لقاء في مرسم (بيكاسو) كتب مقدمة
لمعرض (براك) وفي نفس السنة رسم (أندريه دوران)

ومنذ تلك الفترة ، التي كانت تسيطر عليها أحداث
الحرب العالمية الثانية الوحشية ، مرت الحركة
السيرالية الرسمية التي كان يقودها (بروتون) ، بعدة
مواقف ، منها اللقاء مع الفوضوية ، والتي تتمثل في
عبارة

- « افتحوا السجون ... و سرحوا الجيوش »
التي قيلت ما بين عامي (١٩٤٦ - ١٩٤٨) ،
وتأييد حركة اللاعنف التي كانت بدائية والتي مثلها
(غازي دافيز) عام (١٩٤٩) ومواقف ضد الحرب
في الجزائر وضد (ديفول) عام (١٩٥٨ - ١٩٦٢)
... وهكذا .

ومن الملاحظ أن الجمهور لم يعد يولي لبيانات
السيرالية أهمية كبيرة بعد الاستقلال والتحرير الذي
تبع الحرب .

وإذا كان من الواضح ان السيرالية ماين عامي
(١٩٢٤ - ١٩٣٦) كانت تؤثر على بعض الشباب
المثقفين ، فإن هذه الحركة لم تعد مؤثرة على الإطلاق ،
وخصوصا كحركة منظمة ، إذا انها ظلت تمثل جماعة
بالمعنى الحقيقي .

ان كتابات (بروتون) الاولى ، و (ايلوار) و
(اراغون) أصبحت شيئا كلاسيكيا ، بالمعنى الاكاديمي
لللمة ، ولكن في فرانسما وحدها مازال الناس يقرأون
للسيراليين ، اما خارج فرانسما فقد أصبح الناس
يهتمون بهم كنوع من الفضول ، او كمراجع هامة .
ان أهمية (السيرالية) لم تعد ترتبط بالكتابات ،
بل أصبحت مرتبطة بالفنانين التشكيليين ، من أمثال :



رسم الشاعر جالك بريزيه ... رجل وامرأة وطفل



لوحة للفنان رينيه ماغريت

لمجموعته الشعرية ، المسماة (الساحر الرديء) .
وأعد (راؤول دوفي) الرسوم التوضيحية ، لأشعاره
The bestiary وفي عام (١٩١٢) طبع كتابه
(الساحر) ، وكتب (ليالي باريس) و (الأزرق
الصغير) ، الذي دافع فيه عن (المستقبلية) .

وفي عام (١٩١٢) قرا قصيدة له في بيت
غابرييل بوفيه) ، واستمع اليها رسامان شابان ،
وهما (فرانسيس بيكابيا) و (مارسيل دو شامب) ،
وان هذه القصيدة (ماء الحياة) أصبحت تسمى
(منطقة) ، وهي التي تصدرت مجموعة اشعاره
(الكحول) التي طبعت عام (١٩١٣) .

وفي عام (١٩١٢) كتب قصيدة (النوافذ) التي
استوحاها من لوحة (روبر دولونيه) ، وسافر في عام
(١٩١٣) مع (دولونيه) الى برلين ، وزارا كولون
بدعوة من (أوغست ماك) ، وهو صديق (كليه) ،
وعضو شهير في جماعة (الفارس الأزرق) ، وعند
(ماك) استمع فنان شاب الى كلماته وكان هذا
الشاب هو (ماكس ارنست) ولم ينسى هذا اللقاء ،
وقد كتب عدة مقالات حول أعمال (جيورجودي
كيريكو) والتي تمجد ما رسمه هذا الفنان الكبير .

وحين نستعرض هذه الاسماء العديدة للمصورين
الهامين الذين اشتهروا اليوم ، والذين كانوا موضع
جدل ، أيامه ، لا نستطيع إلا أن نقر بمدى قدرته على
التنبؤ ، ويمكن ذكر أسماء مصورين آخرين كانوا
أصدقاءه مثل (جوان غري) و (فرنان ليجه) و
(روجيه دولا فيرسناي) و (سيرج فيرات) و (ألبرت
غليزر) و (جان ميتزنيغر) و (جينو سيفيريني) و
(أمبرتو بوشيني) .

وما بين عامي (١٩١٦) و (١٩١٨) وهي الفترة
الاخيرة من حياة (أبو لونير) ، كان على صلة وثيقة
بأندريه بروتون ، وكانا متوافقين تماما .

ونستطيع القول دون أية مبالغة ، بأن تأثير (أبو
لونير) على الفن التشكيلي كان عميقاً ، كما أن تأثيره
على تكون الروح النقدية ، وعلى التذوق عند
(بروتون) ، وبالتالي على (الجمالية السيريالية) ،
كان هاماً جداً .

ولهذا نكون منصفين إذا عدنا الى المرحلة السابقة
على ولادة السيريالية لنتمكن من إلقاء الضوء على
مصادر بعض أسس هذه المدرسة .

لقد كتب (أبو لونير) ، الى (راؤول دوفي) ،
عام (١٩١٠) ، واستخدم فيه هذه الكلمة (أنا
مدهش) ، وبعد خمسة عشر عاماً من هذا التعبير
كتب بروتون يقول :

« دعونا نتحدث ... إن ما هو مدهش ...
جميل دوماً ... » وهذا هو الأساس للتساؤل



مشهد من فيلم الكلب ... للوي بوشبول

وبالنسبة لبروتون وأصدقائه ، إن الشخص الذي يقارب الشاعر (أبو لونير) ، هو الفنان (بيكاسو) ، الذي كان يمثل الساحر العظيم الذي يبتكر ما هو مدهش ، و (هنري روسو) الذي كان يملك رؤية الطفل البرئية ، و (بيكابيا) المحتال الموهوب ، والمعلم الساخر ، و (دوشامب) الذي يقدم الصور التي تمثل ما بعد العلانية ، والذي قال (أبو لونير) عن أعماله انها تسعى الى انهاء الخلاف مع الجمهور ، ونستطيع الحديث عن (جيرجو دي كيريكو) على نحو مستقل ، وذلك لانه بعد أن كان أحد آباء السيريالية ، بدّل أسلوبه بعد عام (١٩١٧) ليصبح محافظاً ، و (بيكابيا) الذي كان يجيب بضحكة استهزاء حين يتحدث غيره عن جماعة فنية يحددها النظام ، و (بيكاسو) الرجل الذي كان يتمتع ، بموهبة فائقة ، [كما كتب عنه (بروتون) في كتاب الثورة السيريالية بعنوان (السيريالية والتصوير الزيتي)] ، وقد رفضه السيرياليون بعد ذلك حين تبع (أراغوان) و (إوار) ، ودخل الحزب الشيوعي .

ان الحداثة عند (أبو لونير) ، كانت انتقائية ، كما اعترفوا بذلك ، بينما أصبحت عند (السيرياليين) عبارة عن نظام .

علم الجمال

لقد اكتشف السيرياليون نظرياتهم الجمالية عن طريق المصادر الخفية للإلهام ، ومن هذا المنطلق ، ونتيجة لذلك رفضوا كل الفنون التي تعكس تعبيرياً تصوراً منطقياً ، وعقلياً ، ويتناغم مع الواقع . وان هذا الخط يتمثل في نقاط الالتقاء بين (اليونان) الذين قدموا (البارثينون) و (ميكلا نجلو) وبين (بوسان) و (شاردان) و (سيزان) ، ولم يكن ذلك غريباً عنهم فقط بل كان ضاراً .

لم يميزوا في الفن المسيحي إلا ما هو شيطاني وهرطقي ، و في أوربا ، تحدثوا عن المراحل القديمة في فن (كريست) و (المسيحي) ، وقد أعطوا أهمية كبيرة لما هو شعبي وبدائي ، وقدروا تقديراً عظيماً فن (ماقبل كولومبس) في أمريكا ، الذي ازدهر في بداية القرن ، والفن الإفريقي ، وأوقيانوسيا والفن الهندي الامر يكي ، والاسكيمو .

وإن الخريطة التي رسموها عام (١٩٢٩) لها أهمية كبيرة ، لانهم لم يرسموا فيها من المدن الا (باريس) و (القسطنطينية) ، ولكن بدون فرانسوا وتركيا ، وذلك لان أوربا تحوي على (ألمانيا) و (النمسا - هنغاريا) و (روسيا) التي أخذت اكبر حجم .

السيريالي ، المدهش ، والعجيب كما تمثله الشعراء ، ولد عن طريق الصورة ، واختلط بالرغبة في تحوير الواقع .

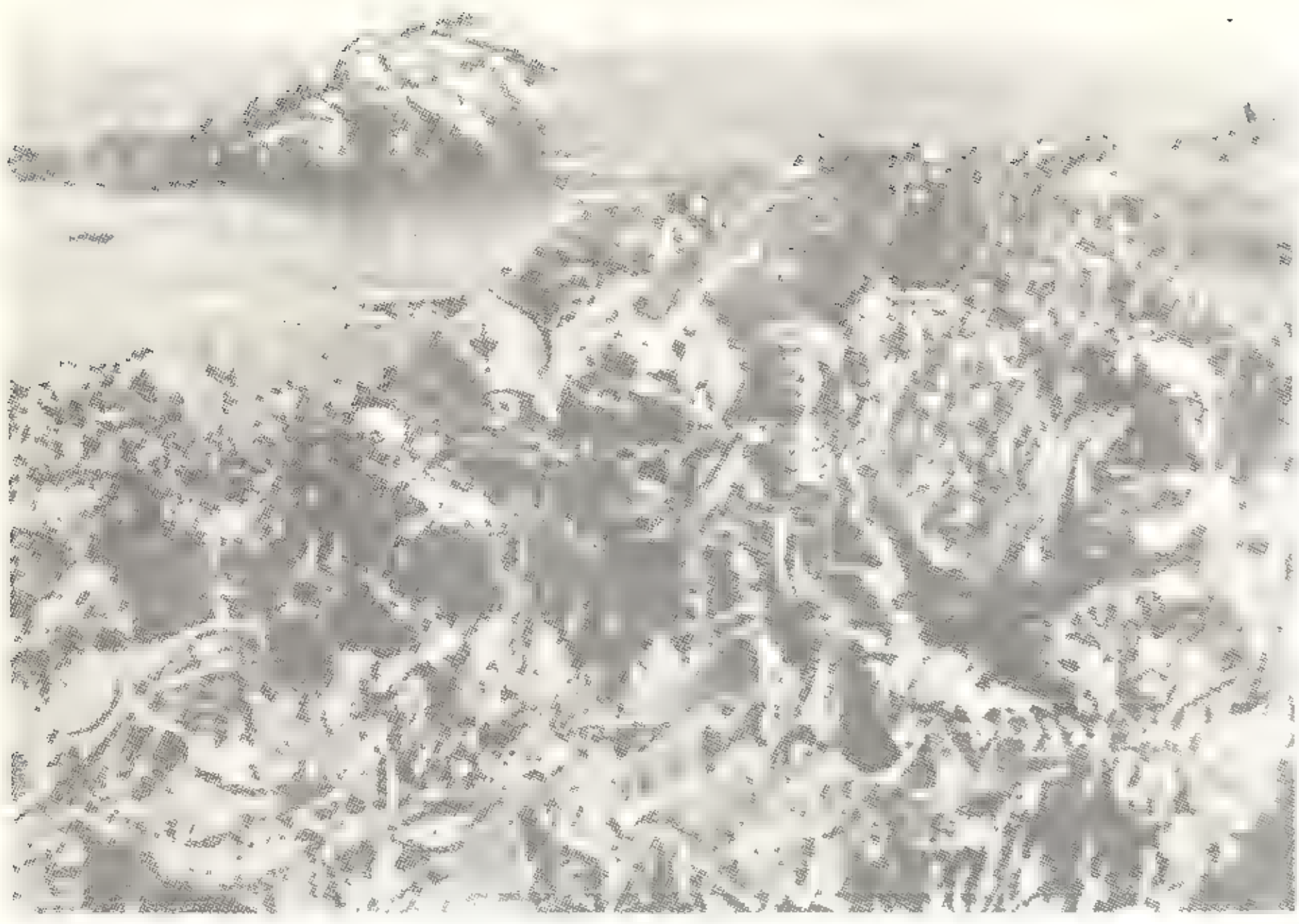
ويجب عليّ أن أوضح بأن (أبو لونير) قد اكتشف ما هو مدهش عند الفنانين - الوحوش والتكعيبين - والمستقبليين والاورفيين ، لانهم قد جعلوا الجمال ينبثق من مصدر جديد ، (المدهش) ، وإن عبارة (رامبو) التي تقول :

« علينا أن نكون محدثين كلياً » .

قد أثرت على (أبو لونير) وطبقها ، وما زالت تثير حماسة الكثيرين ، الحداثة ، والتحديد والمدهش ، .. كانت هذه الكلمات موضع إهتمام الجميع ، سواء كانوا شعراء أو مصورين . وان شكلاً جديداً من (الصورة الشعرية) قد ولد بعد (رامبو) و (مالارمية) وان مفهوماً جديداً للصورة قد اثاره (ابولومير) ومن أتى بعده من الكتاب والفنانين ، وهو شاعر غير معروف كثيراً ، لكنه كان هاماً جداً :

« إن الصورة هي خلق محض للروح ، ولا يمكن أن توجد في المشابهة ، بل عن طريق دمج حقيقتين متناقضتين معا ، وحين تكون العلاقة تامة ، او متقاربة بين هاتين الحقيقتين المندمجتين ، تبدو الصورة أقوى ، وبقدر ما تندمجان تملكان القوة الخلاقة ، والحقيقة الشعرية » .

إن (ريفردي) الذي اكتشف أسلوبه في الوحدة ، وضمن نظام عقلاني ، كان له التأثير الكبير على الشعراء السيرياليين ، وإن ملاحظته حول ... دمج حقيقتين متناقضتين ، تمثل إحدى الاسس الرئيسية للجمالية السيريالية ، في الشعر وفي الفن .



مستهد من فيلم عصر الذهب ... للوي بوسول



لوحة للفنان أندريه ماسون ...

يقول (هنريش هاينه) :

« في الفن أنا فوق الطبيعي وأنا
أؤمن بأن الفنان لا يستطيع إيجاد كل أنماطه في
الطبيعة ، ولكن الأشياء الهامة جداً ، تصل إليه عن
طريق الروح ، مثل الرمزية الذاتية للمثل الداخلية
والتي تتجلى في نفس اللحظة » .

أما (نيرفال) الذي خضع لتجربة خاصة أكثر
من غيره ، تحدث عن (تدفق الحلم في الحياة الواقعية) ،
ويقول في أحد أشعاره (تجمعت في حالة من فوق
الطبيعية لحم يقظة ، كما يقول الألمان) .

أما آسيا فهي تتألف من الهند والصين والتبت ،
وبينما ظهرت جزر المحيط الكبير تتضمن ثلثي العالم ،
وتتضمن الاسماء الهامة مثل (هاواي) و (سولومون)
و (زيلنده الجديدة) و (الماركيز) ...

بينما لا نرى (الولايات المتحدة) في أمريكا
الشمالية ، على حين تبرز الاسكا أكثر أهمية منها ،
ونرى (المكسيك) و (بيرو)

إن هذه الخريطة الصبغانية تقدم لنا عالماً خيالياً ،
هو العالم المقبول عندهم ، وهذا العالم يوضح تماماً
مدى أهمية (الاستشراق) عندهم ، وارتباطهم بمثل
عليا استشراقية ، تمثل المثل الأعلى السيريالي ، وهذا
المثل الأعلى يهدف الى تحدي الحضارة الاوربية والذي
ولد نتيجة لتحدي الحضارة اليونانية ، والتوحيد
العبري ، إن السيريالية قد ضحت بكل (فن
الرومانسك) ، وبالكاتدرائيات وقصور اللوار وفرساي ،
من أجل تمثال من (الإيستر ايلاند) .

إنني أتحدث عن (السيريالية الارثوذكسية) ،
التي ظلت مخلصاً لاندريه بروتون ، وإلى تذوقه
الفني ، الذي تحول الى نظرية ، وذلك لان (عنصر
الدهشة) ، الذي تحدث عنه (أبو لونير) ، قد
برزت أهميته بعد فترة قصيرة ، وقد استعان بتعريف
(لوتريامون) للجمال :

« إن الجمال هو لقاء غير متوقع ، على طاولة
تشرح بين آلة خياطة ومظلة » .

ولقد جعل تحول الأشياء من أمكنتها الطبيعية ،
هو العنصر الرئيسي في المفاجأة ، إن ما هو (بدائي)
أو (متوحش) في الفن ، مثل الاقنعة والأشياء
المقدسة ، بقيت مرتبطة بالتمثيل السحري أو بالقوة
السحرية ، التي تملك القدرة على إخراج العقل عن
أسسه ، وهو هدف أساسي للسيريالية .
كتب (بروتون) :

« لا يوجد عمل فني يقع خارج البدائية
التي وضعنا أسسها » .

إن (السيريالية) التي أدانت كل أشكال الفن
الغربي ، ووضعت ثقتها في (اللاعادي) ، وتجاوزت
الواقع إما عن طريق ما يقدمه الحلم ، أو عن طريق
الخضوع الكامل للعالم الداخلي .

لقد كتب (بودلير) :

« إن الجميل يتضمن بعض الغرابة ؟ » .

ولقد تحدث (الرومانتيكيون) الألمان والفرنسيون
عن نفس الأفكار التي ذكرها السيرياليون فيما بعد ،
وكانوا أكثر إحتراماً للتقاليد الفنية الماضية ، ولم
يرفضوا كل قيمة يقدمها لها النظام المنطقي في الفن .
إنهم قد ابتكروا (ما فوق الواقعية) وما فوق
الطبيعية ، وفيها ، تتجلى نفس الأهداف .

ولكن عن طريق المقارنة بين المكانة الكبيرة التي يتمتع بها العقل والحس السليم والجمال ، والذي يؤكد عليه أكثر الكتاب والشعراء ، وهو ما يمكن أن نسميه بالجمال المدجن ، بما كان يدعو إليه (بروتون) و (السرياليين) فإننا نراهم يعطون الاهمية الى تقصي اعماق الليل ، واللاشعور ، والحلم ، وهم يؤمنون بفن يعبر عن الرغبة في حالتها الخام ، أو الاضطراب الداخلي المنطلق ، أو كل الرغبات الواضحة التي تذهب أبعد من الواقع . وما يطلقون عليه اسم (التلقائية) ، يشبه تماماً ما كان (الفلاسفة الرومانتيكيون الالمان) ، يطلقون عليه (السير اثناء النوم) أو (السرنمة) ، أو (الوعي السلبي) أو (اللا إرادي) .

يقول ريتسر :

« ان كل افعالنا هي نوع من السرنمة (السير اثناء النوم) إنها أجوبة على أسئلة ، ونحن الذين نسأل أنفسنا ؟ ! » .

وفي (فرانسا) ، لجأ (هوغر) الى (الاحاديث اليومية) والى (الموجات) و (احاديث تشبه بقع الحبر) ، وقد استخدم (رامبو) في كتاباته شكلاً من (الهلوسات البسيطة) ، وأعطى نفسه لها .

وإن السرياليين قد أعطوا أهمية خاصة الى الاعمال التي ينتجها المرضى عقلياً وكتب (بروتون) دراسة عن (فن المجانين) ، ووجدنا في (نوفاليس) ما يمكن مقارنته بهذا :

« هناك تقارب عظيم بين (الجنون) و (الإفتتان) إن المفتون هو فنان الجنون » .

وأخيراً ، ان السرياليين يسألون شعراءهم وفنانينهم أن يتعلموا كيف يفتنون قراءهم ومشاهديهم ، وربما تحدثوا عن السحر ، اذ يجب ان يكون بين العمل والمشاهد ما يشده ويصدمه ، موجة تعمل لتبدل المشاهد ، والجمال - كما يقول (بروتون) - اما ان يكون مزلزلاً أو لا يكون .

السرياليون الرواد

يمكننا ان نعتبر (بابلو بيكاسو) أحد أهم الفنانين القادرين على التأثير الفاتن للجمهور ، وان الصفحات العديدة التي كتبها (بروتون) عنه ، قد لاحظت ذلك ، في كتابه (السريالية والتصوير الزيتي) .

و (بيكاسو) يعتبر أهم الفنانين الذين يمثلون التقاليد الغربية في الفن ، وان التأثيرات التي خضع لها لا تقتصر على الفنون القديمة ، والمحلية ، بل هي تمتد الى التقاليد الكلاسيكية ، اذ استطاع التقاط معانيه الاولية ، واستطاع (بيكاسو) ان يحقق ما طلبه



لوحة للشاعر اندريه بروتون .

واستخدم (فيكتور هوغو) هذا التعبير في عدة مناسبات :

« إن الشاعر يتكون من ثلاث رؤى الإنسانية ، والطبيعة وما فوق الطبيعة ، ان الرؤية ... حدى » .

وقد أوضح (هوغو) آراءه في مذكراته :

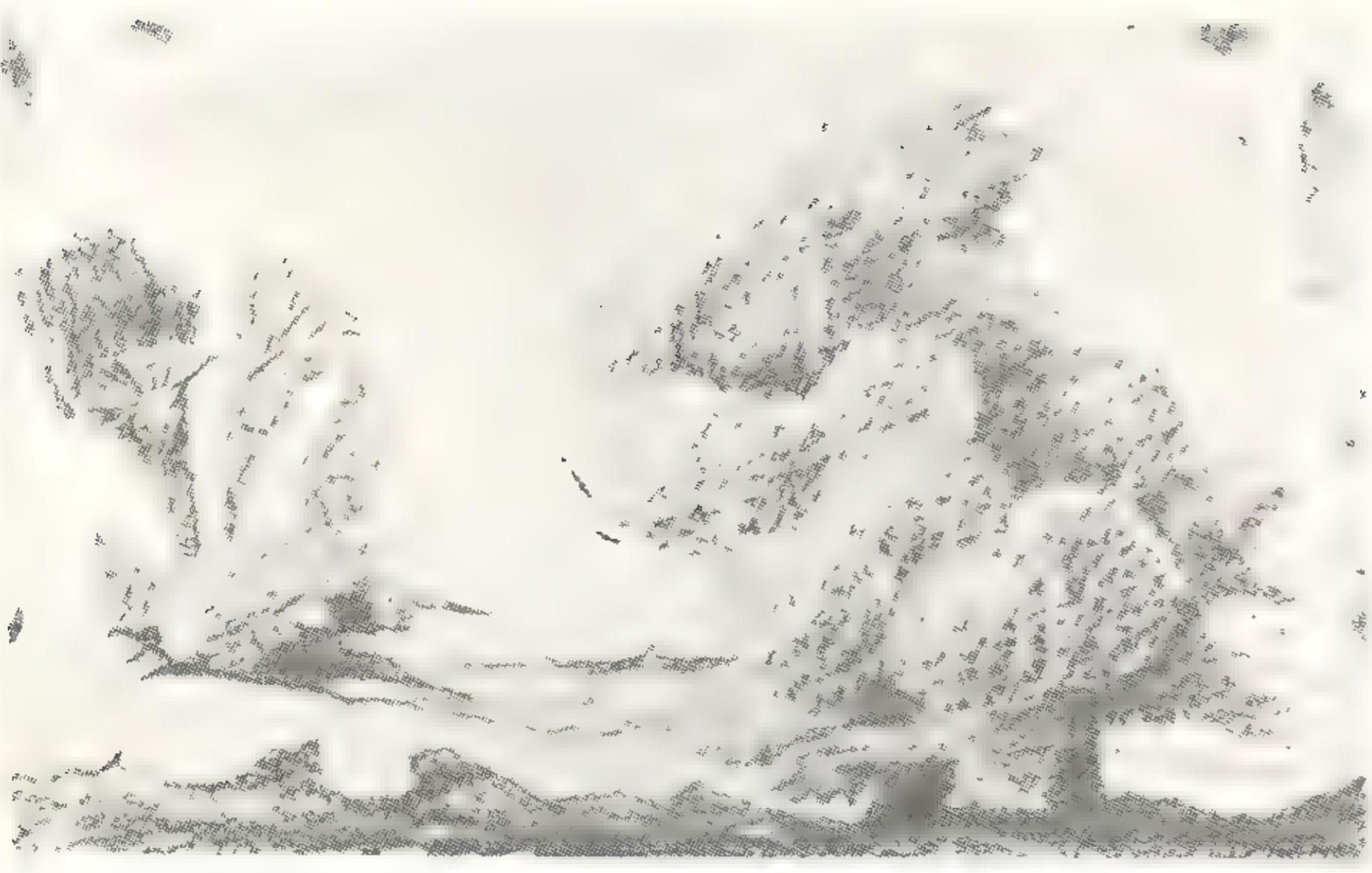
« إن في الاكاديمية والعلوم الرسمية ، نرفض كل ما هو جزء من الطبيعة لانراه عن طريق الحواس والذي يضلل الملاحظة دوماً ، ولقد ابتكرت كلمة « ما فوق الطبيعي » ، ونحن قد تبيننا هذه الكلمة . وقد استخدمناها ، واستخدمناها مرة ثانية ، لكن علينا التحدث بلغة دقيقة ، وعلينا ان نوضح بشكل قاطع ، بأن الكلمة فارغة ، لا يوجد شيء ... (فوق الطبيعي) ، هناك الطبيعة فقط ، لا يوجد جزء من الطبيعة ندرکه وجزء لا ندرکه ... » .

وقد أخذ نفس هذا الموقف في كتاب (عمال البحر) إذ يقول باختصار أكبر :

« لا يوجد (الفوق طبيعي) أبداً ، انه عبارة عن تعريف لشيء لا يعرف » .

وانا أشعر بأن هذا البحث عن تعريف (الفوق طبيعي) ، على الرغم من فائدته في تحديد ما يهرب من الحواس والعقل ، يمكن ان يطبق على (السريالية) ، فهي كلمة تقدم لنا ، وبشكل عام ، واقعاً لا يمكن إدراكه عن طريق الاساليب التقليدية في المعرفة ، وقد تحدث (بروتون) عن شيء مماثل ... حين كتب :

« كل ما احبه وما افكر فيه وأشعر به ، يقودني الى فلسفة معينة ، مقبلة ، تصبح فيها (السريالية) متضمنة في الواقع نفسه ، ليست خارجة عنه او داخله فيه » .



ماكس أرنست ... لوحة عن الاستجار .

لقد كتب (دي كيركو) ما بين عامي (١٩١١ - ١٩١٣) :

- « من أجل أن يصبح العمل الفني خالدا ، يجب عليه أن يذهب الى ما هو أبعد من الانسان ، ان الحس العام ، والعقل سيفشلان حتما ، وعن هذا الطريق سوف نصل الى الحلم ، والطفولة » . ويقول أيضا :

- « ان العمل الفني العميق ، سوف يستغرق الفنان تماما ، حتى الاعماق القصوى لوجوده ، حيث لا يوجد صوت مطرقة ، ولا أغنية عصفور ، او خشخشة ورقة شجر » .

ان اعمال (كيركو) تتضمن الاقواس والاروقة والالغاز والمداخل الميتافيزيقية ، تمثل لنا الاحلام ، أكثر من التصوير المعروف ، بل هي تقدم لنا واقعا مدركا ، خارج الحواس التي يدركها شخص آخر ، وان هذا المسرح الذي يجسد لنا الاشباح يبدو لنا على أنه الجواب الافضل ... على السؤال السيريالي مما يقدمه (بيكاسو) في عالمه المتحرك ، الذي يدخل الى العالم ، ويبدله .

وبدون أي اهتمام بعالم التصوير التقليدي ، يعتمد كيركو على تقديم (مكان) مهجور دوما ، وتمثال وأشياء ، وعن طريق ابعادهم عن النهايات المنطقية لهم يحافظ على وجودهم ، وهو الموضوع الأساسي للحركة السيرالية ، ولم يصف أحد هذه النتيجة افضل من (إيف بونوفوا) :

- « حين يفكر السيريالي ، يجلب السرور لنفسه حين يعيد تنظيم الاشياء ، آلة خياطة ومظلة ، على طاولة التشريح وهذه الاشياء الثلاثة تبقى الوسائل الاساسية ، التي نعرفها عن طريق (طريقة إنشائها) ، التي تبدو (تجريدية) وهي في نفس الوقت (موصوفة) ، وهذا الإنشاء ، بسبب الغاء المنظور العقلي الذي تسببه علاقات شاذة ، يبدو مبهما ، ولا يمكن رده الى معناه الاصلي ، او اي معنى آخر ، والاشياء التي دمجت

(هوغو) من الشاعر الكامل ، فهو ليس واقعا ولا تجريديا ، وقد نجح في أن يذيب الملاحظة والحدس في دافع واحد ، وما تعلمه من (أنجر) و (سيزان) ، أكثر أهمية بالنسبة له مما أخذه عن الفن الافريقي ، و (اليونان) .

لهذا فقد حظي باعجاب السيراليين ، ولم ينل مثل غيره الهجوم الذي عبر عنه (بروتون) حين تحدث عن المعلمين الكبار : (رمبرانت الشاحب) و (روبنز الحزين) و (دولاكروا ... الخالق البارع لرسم توضيحية فاوغة) في كتابه (الفن السحري) .

وبالنسبة للنصوص السيرالية التي كتبت عام (١٩٢٥) ، لم يظهر (بيكاسو) على أنه أحد (رواد السيرالية) فقط ، بل الشخص الذي يتمتع بثقة لا تجاري ، ويمكن ملاحظة العبارات التي قيلت عنه من (أندريه بروتون) :

- « ان انجازاته المحببة هي رمز ثمين جدا بالنسبة لنا ، ذلك أننا لا نستطيع أن نفكر بغيرها ... ان لوحته (الرجل والكلاب) تبدو البرهان الواضح على ما نسعى لبلوغه ، المعرفة التي تتحدث معنا عن (قارة جديدة) ، حيث كل انسان في مكان معين يعيش في عالم أكثر جمالا واستمرارا من (اليس في بلاد العجائب) ... ان الشخص الذي لا يعرف ما قدمه (بيكاسو) من أعمال ... يمكن أن يخشى تراجعا من قبله ، ... اوه (يا بيكاسو) أنت استطعت أن توصل الروح الى الدرجة المثلى ، ليس بطريق التناقض بل عن طريق التملص ، لقد تمكنت من أن تعلق في كل لوحة من لوحاتك سلما من الجبال ، سلما صنع من أغطية سريرك ، وربما كنت أنت ، ونحن ... نبحت عن طريقة للنزول منها ، نصعد اليها حين نفيق من سباتنا » - السيرالية والتصوير الزيتي - .

وعلى الرغم من كل التحفظات والجدل ، يمكننا القول بأن كتاب (السيرالية والتصوير الزيتي) ، يبقى أحد أهم كتب النقد المعاصرة المعروفة اليوم ، وذلك لطاقته الكبيرة ، ولهجته ، والنتائج الملائمة التي يقدمها ، ولرقة أسلوبه ، وأبعد من ذلك ، لأنه يقدم لنا ما هو أبعد من (النقد الشكلي) المؤلف ، انه يتعامل مع الانسان ، أبعد من اللوحة وأعلى منها ، وبدون أدنى شك انه الكتاب الأهم في هذا الموضوع . ان هذا الكتاب ، مثله مثل (البيان السيريالي) ،

يجمع بين الشعر والجدل ، ولقد أعلنت السيرالية ابتعادها عن (دوران) و (براك) ، ورفضت (كيركو) ، الذي أهان شبابه ، ويمكن أن يعتبر أحد أهم المصادر للسيراليين . وخصوصا أعماله الاولى ، ويتجاوز (بيكاسو) .

وتنظمت ... تصبح غريبة ، تحملنا الى نوع الدهشة الغريبة ، نتيجة لوجودها الالاماف .

ان الشيء الذي يبدو استخدامه متحولا ، وغير مرئي أو بكلمة واحدة (يبدو غائبا) يرى نفسه وقد منح نفسه (وجودا) ، وانا اعني بهذه الكلمة الدليل المحض على حقيقة الوجود نفسه ، انه غريب على اي سبب ، سواء كان شكليا أو ماديا ، وهذا ما يمكن اعتباره (مطلقا) على الرغم من كل ضرورة ، وكل اختلاف طبيعي ، يبدو علي انه وهم خادع » .

لقد قرر (دي كيريكو) ، الفنان الذي استخدم الحلم كثيرا ، ان يرسم مثل (رينوار) ، وبالضرورة فقد الرقة الى درجة انه لم يعد يرى في اعماله الاولى الشابة الا وجوه اشخاص من نوع ما ، ولهذا فان ثورة (السرياليين) عليه ، وشتمه ، هي نتيجة لحب خائب .

بيكاييا

ومع (فرانسيس بيكاييا) نرى دوما هذا المزيج من السخرية والازدراء ، والالهام والنقد الساخر ، التي يفضلها السرياليون الشباب ، وهو ما كانوا يفضلونه في (جاك فاشيه) ، لقد كان (بيكاييا) يملك قدرة لا محدودة على الرفض ، بطريقة حيوية وبمكر ودهاء ، وبحرارة وحلاوة ، انه يمثل زناد البندقية



مان راي ... الليلة الثانية عشرة

الذي ينتظر الاطلاق من اجل اكتشاف جديد ، هذه هي الميزات التي تمثل تجربة (بيكاييا) ذلك المتائق الذي قدم (روبر ليبل) هذا الوصف له :

- « هذا الاسلوب الكوميدي الساخر الذي يملك (بيكاييا) اسراره ، قد جعله يلجأ الى اي اسلوب ، حتى الى الاساليب الرديئة ، وتوصل الى ان كل شيء يبدو ممكنا ، وان كل شيء يستحق التجربة ، وقد سار بهذا الاسلوب الى القصص ، حتى تمكن من ان يصل الى ما لا يرى ، والى ما هو تافه ، وهذا سوف يقودنا - من وجهة نظر معينة - الى انه لا فرق اساسي بين لوحة عادية في مكان عام في اسبانيا ، وبين احدي اللوحات الخالدة في العالم ، تارة يكتب اشعارا تحاثل اعمال اهم الشعراء المتطرفين اليساريين ، واخرى يكتب كلمات لا تخرج عن كونها مجرد تورية تافهة ، لكنه وجد نفسه في السبعين من عمره ، يقف في طليعة عصره ، دائما غير قانع ، وقادرا على المعطاء ، ليقدم ما هو عجيب ، ومضحك على اقرانه الذين كانوا يبحثون عن نظرية يرتبطون بها » .

ان الرغبة التي سيطرت على (بيكاييا) تلخصها كلمة (تجديد) التي رافقت حياته كلها ، وقد انتقلت هذه المحاولة الى السرياليين كلهم ، حين اسس زملاؤه الشباب مجلة (ادب) ، وفي عام (١٩٢٥) حيا (بروتون) هذا الفنان ، وقال عنه :

- « على الرغم من عدم فهمه للسريالية ، فان السريالية تمر عبر تجاربه المختلفة .

انه احد كبار الفنانين الاوائل الذين لعبوا عن طريق الصدفة دورا كبيرا في التفرقة بين (اللوحة) المنفذة ، وبين عملية تنفيذها ، وان آلاته الخيالية التي انشاها من العجالات المسننة ، والتي تحركها الازرار ، كما ان تشكيلاته من عيدان الكبريت ، والخيطان وعيدان تنظيف الاسنان والتي تشكل جميعها وجه امرأة ، او اناء زهور ، تقدم لنا ومضة نادرة ضمن تطور عميق ، لم يتجرا احد غيره على طريقه قبله .

مارسيل دوشامب

وبعد سنة واحدة من طبع البيان السريالي ، وذلك عام (١٩٢٩) انضم الى السريالية الفنان (مارسيل دوشامب) ، الذي كان في الاربعين من عمره ، والذي قام بتركيب عمل ضخم ، بعد ان ترك التصوير الزيتي ، ولم يتم عمله الفني (الكأس الضخم) ، واسم هذا العمل الكبير هو « العروس تتعري امام العزاب » والذي امضى فيه ثمانية اعوام من العمل المتواصل ما بين ١٩١١ - ١٩١٨ ، وكان قريبا من التكميلية والمستقبلية ،



جيورجيو دي كيريكي ... مأساة البعد .

مان راي

ان (مان راي) يقع في منتصف الطريق بين (بيكابيا) و (مارسيل دوشامب) ، (مان راي) هو اول امريكي من (الدادا) واحد السيراليين ، وبالإضافة الى أنه أعاد تنظيم التصوير الضوئي ، حتى أنه قدم لنا امكانيات لا تنكر في هذا الفن ، ذلك لأنه استخدمه بصيغة شعرية ، كان مصورا زيتيا رائدا ما بين عامي (١٩١٢) و (١٩١٧) في (نيويورك) و (ريدج واي) ، ومكتشفا لا يتعب من الاكتشاف .

انه استطاع أن ينجح في وضع شيء بلا محيط خارجي يحيط به ، انه فن « اللاشيء » الذي أحبه الفيلسوف (فلاديمير يانغلافيتش) ، فن قد ابتكر من تقابل الصدف ، حقائب السفر ، ومجموعة من الورق المقوى تهوي في لولبية لامتناهية ، أرغفة خبز طليت بالميثا ، ومقاطع من أشعار لشكسبير ، انه يمثل السلف للسيراليين ، وأي سلف مهذب ، ورقيق هو ، يملك أشكالا من التعبيرات أصبحت شائعة اليوم ، ان (الثورة السيراليية) و (أدب) تدين له بالكثير من الرسوم الجميلة .

وكان قادرا على التعامل الجريء لابتعد مما هو ممكن . وبجراحة هادئة ، وبوضوح فكر لا يفشل .

وان تحليل عمل (مارسيل دوشامب) من قبل (روبير لابل) في مقال له عنه نشره في باريس عام (١٩٥٩) يعطينا فكرة عنه ، وهو مقال ذكي جدا ، وكامل لا يجاري ، لقد عمد (دوشامب) الى التخلي عن التصوير الزيتي في مرحلة لم يكن يشك أحد فيها في تفوقه ، وبرزت فيها قدراته كمصور على أنها لا تجاري ، وقد أعطى شخصية المصور الزيتي ، ميزات أسطورية .

يقول (لابل) :

« لقد ابتكر طريقة يبدو فيها غائبا ، بحيث لا يشك حتى (رامبو) في أهميتها ، والى أسلوبه الحاد في التأكيد ، ويمكن أن نضيف الى ذلك كلمة (التراجع الايجابي) و (الانكار الانشائي) ، وهكذا نرى أعماله ممثلة بالوعود ، رغم انها تبدو للوهلة الاولى عبارة عن توافه ، نحن نرى في عمله الفني ، العطاء الواعد وعكسه ، العمل الذي يسعى الى تحطيم العلاقة مع الآخرين ، وما يراه من عدم إمكان تحقيق ذلك التضامن العميق معهم ، وفي الاخفاء التام لما يحسه من خوف أمام ما هو آت » .

ولقد مجد (أندريه بروتون) - الذي التقى بمارسيل دوشامب ، عام (١٩٢٢) - هذا الفنان مستخدما عبارات مفخمة جدا ، وكرر هذا التمجيد . حين تحدث عن (الكأس الكبيرة) في مقال آخر . Phare de la Mariée (منارة الزوجة) :

« ان من الصعوبة بمكان ألا ترى في هذا العمل ، الرمز لصيد خيالي في أرض عذراء ، على حدود الاثارة الجنسية ، وعن طريق بحث فلسفي ، وبروح المباراة الرياضية ، وبآخر تصورات العلم ، والشاعرية ، والسخرية » .

وفي الحقيقة ان (دوشامب) كان دوما يتمتع بموقع هام في قلب الحركة السيراليية ، موقع ازداد أهمية ومكانة ، لأنه لم يكن يسعى وراءه ، أو يلتهمسه . ان عمله الفني ، حتى « العروس تتعري أمام العزاب » ، يجمع بين دوافع عاطفية ترجع لطفولته ، وبين الصدفة التي اختيرت بدقة ... وسجلت ، وبين القواعد العلمية التي استخدمت بعد أن أبعداها عن أصلها وأعطيت معنى لا منطقيا ، وأخيرا قدرته على النظر الى نفسه بدون أي تسامح معها ، بل بأسلوب ساخر .

وان سبب هذا العلاقة المعقدة هي عمله الفني (الزوجة) الذي يعتبر من أكثر الاعمال لغزا في الفن الحديث ، والذي قدره السيرالييون كما يستحق .

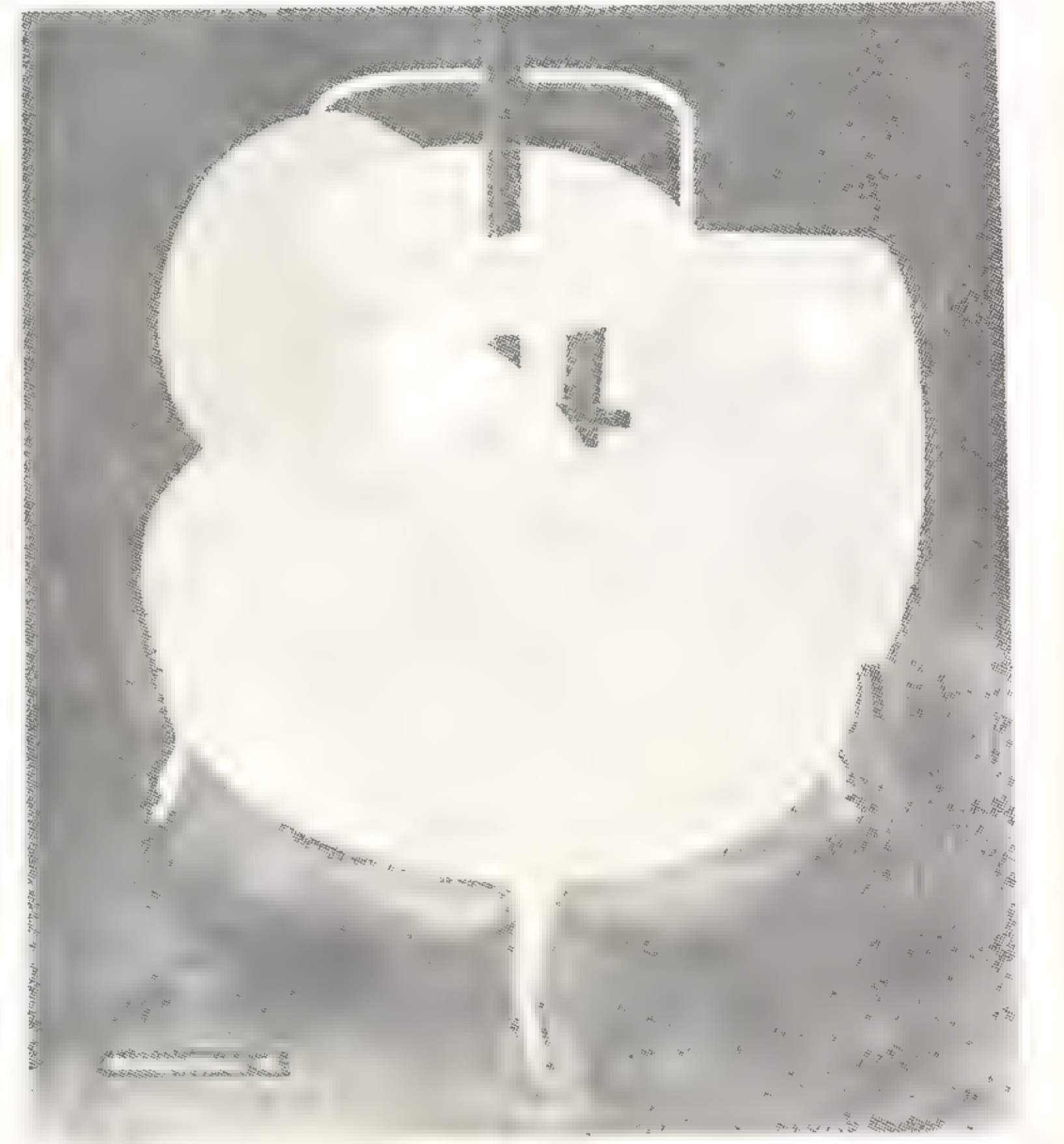
أبعد من التصوير

ان بين الشخصيتين الاساسيتين في الحركة السيريالية ، (دي كيريكو) الذي اعتمد على (السرنة) وحقق الحلم والعقلية الطفولية ، وبين (دوشامب) الذي حاول تحويل كل تصرف مهما كان الى (فن) . ظهرت أسماء عدة فنانين قرروا ألا يهتموا بكل ما قدمه الفنانون من قواعد فنية للعبة السيريالية .

وان هؤلاء الفنانين ينتمون الى خلفيات متباينة ، والى مناطق مختلفة ، (ماكس أرنست) من (زيلندا) و (جان آرب) من (الالزاس) و (اندريه ماسون) من (بيكاردي) و (ايف تانجي) من (بريتاني) و (جوان ميرو) و (سلفادور دالي) من (كاتالونيا) و (رينيه ماجريت) من (ولونيا) ، ولقد اجتمعوا جميعا ، لامن اجل ممارسة (شكل من الفن) ، بل كان هدفهم الى (اسلوب في الحياة) .

وحين اجتمع الشعراء ، كان الجميع يهتفون للحاضر ، ألم يكونوا شعراء ، يسكرون من حرية الشباب ، التي لم تكن ضمن حدود معينة ، لقد كان (بروتون) يقول :

« أترك كل شيء ، ازرع اطفالك في زاوية من غابة ، ودع الضحية تذهب الى الظل ، وابدأ رحلتك على الطريق » .



لوحة للفنان مارسيل دوشامب .

وكان (فيليب سوبول) يتصرف تصرفات غريبة ، يدق أجراس الابواب ، ويسأل الحراس عما اذا كان (فيليب سوبول) يقطن في هذا المنزل . وكان (بنيامين بيريه) يشتم الرهبان في الطرقات ، و (بول ايلوار) يترك فرانسوا الى الشرق ، حيث لحق به (ماكس أرنست) ، ويستغرق (ديسنوس) في نشوة طويلة في بيت (بروتون) ، وكان (جورج لامبور) يمشي على اربع ، يعوي ، ويأكل طعام الكلاب ، وكان (اراغون) يصرخ :

« لا لن اذهب الى البيت » !

و (جاك بريفيه) يرتدي ملابس قطاع الطرق ، ويوقف المارة في الطريق ، في الاحياء البرجوازية ، وكان (تانجي) يلتقط العناكب ويأكلها حية ، ليخيف جيرانه ، و (دالي) الذي كان (شارباه) قصيرين ، كان يقدم دروسه في (الصوروبون) ، وقدمه اليمنى العارية قد وضعت في حوض فيه حليب ، وكانوا يدهشون النقاد بما يفعلونه . كانت الليالي ممتلئة بالهجريات ، وبالاعلانات الكبيرة التي تتحدث عن المصير ، وكان ذلك عصر المبالغة والنشاط ، وليس عصر العقل والجدية ، انه مرحلة من مراحل التمرد ، والجنس ، ومرحلة تزيين ساحات باريس بأعمال سيريالية .

في هذا الجو من السكر ، والحالة المفرطة قليلا او كثيرا ، كانت الاعمال الفنية تنفذ ، وبعض اعمال (آرب) و (أرنست) ، قد انتسبت للسيريالية ، قبل وجودها ، لقد كتب (جان آرب) قائلا :

« لقد تم انشاء هذه الاعمال عن طريق الخطوط والمساحات والاشكال والتي كانت تبحث عما هو ابعد من الانسان ، اللامتناهي والخالد » .

وكان (ماكس أرنست) يبحث في ما يثير الفعاليات البصرية ، وقد اعتبرت هذه الطريقة شكلا من اشكال اعادة النظر في العالم المرئي ، الذي يملأ بالانفعالات الصامتة .

لقد قدم لنا تاريخا لتقدم العقل الذي يستوحي تطور عمله الفني ، وان هنا النص الذي قدمه لنا هو نص جيد جدا ، لفهم السيريالية ، وهو بعنوان «ما وراء التصوير» ، وقد طبع عام (١٩٣٦) .

ان جمال التلقائية في رسوم (اندريه ماسون) ، التي ظهرت في كل عدد من اعداد (الثورة السيريالية) ، لاتجعل الانسان ينسى الاهداف الاساسية التي يسعى اليها هذا الفنان ، الذي كانت اهدافه قد شرحت من قبل (ميشيل لوري) على النحو التالي :

« ان يربط في عمل واحد بين العناصر الاربعة ، التي تشكل الاساس ، والتي هي تمثل اربعة عوالم ، (اذا كان الانسان يتفق مع نوفاليس) ان الاجساد تتكون من عناصر اربعة ، واذا تحدثنا عن فلسفة التصوير

الزيتي نستطيع القول بأن الفن لم يعد عبارة عن تجربة سحرية ، بل محاولة لتفسير العالم . [اندريه ماسون في مجموعة مختارة لأعماله نشرت من قبل اصدقائه طبعت عام ١٩٤٠] .

وفي عام (١٩٢٥) كان (جوان ميرو) الشخص الصامت والسحري ، موضوع دراسة هامة وجادة ، لقد كتب (جاك دوبان) :

« لقد أصبح المعبر المباشر عن حركات الوجود، ولقد التقط النبع ، ومضى أبعد من اللوحة ، التي هي ملتقى لتحولات أكثر مما هي تعبير عن الأحلام » .

أما (إيف تانفي) ، فقد قدم لنا بعض المناظر التي هي نصف - بحرية ونصف - قمرية ، وقد اتبع ، مغمضاً عينيه ، دافعا داخليا يهدف الى التعبير عما هو عميق في وجوده ، وضمن حدود التصوير الزيتي، أصبحت لوحاته تلتقي مع السرياليين ، ولم يكن مصدره الا العالم الذاتي ، وبعض الصيغ التي ترجع الى طفولته . ولكن حين كان (تانفي) يحيي اعمال (دي كيريكو) جاء [رينيه ماغريت] ليقدم لنا طريقة أصيلة ، الاتجاه المثقف الذي تأثر بدوشامب ، ان هناك علاقة صحيحة بين (الاشياء الجاهزة) للفنان (دوشامب) وبين اعمال (ماجريت) ، التي تمثل ما هو داخلي عميق، وتقدم فعالية الاشياء .

أما (سالفادور دالي) ، الذي قدم التكوينات المرتبطة بفرويد ، التي رسمها حوالي عام (١٩٢٩) ، وفي نفس الوقت قدم لنا ما يشبه اعمال (اندريه ماسون) والتي سماها (الطبيعة السريالية) ، لقد كتب (ماسون) :

« لقد حان الوقت لكي تختار بين نوعين من السريالية ، وذلك ما بين عامي (١٩٢٤ - ١٩٢٨) ، نختار بين السريالية حيث ان الكتابة والرسم تلقائيات وبين السريالية الاخرى التي نسميها (السريالية الطبيعية) » .

ان (دالي) هو الاول الذي اعلن في كتاباته ، التي تتميز بالكتابة الساخرة ، التي تربط بين الشعرية والسخرية، الطبيعة السريالية اللاواعية، التي قدمت عبر عدة مواضيع ذات صفة حديثة، والاجساد الموجودة في الفضاء والمرسومة بقوة خارقة ، انه مسؤول عن تقديم فيلمين سرياليين بالتعاون مع (بونويل) .

في المرحلة السابقة لاندلاع الحب العالمية الثانية ، (١٩٢٩ - ١٩٣٩) ، قدم كل من ، [رينيه شار] و (البرتو جياكوميتي) ، والاول كان شاعرا اما الاخر فقد قدم عدة تكوينات فراغية ، تتضمن اشكالا ممثلة بالاغتراب والوحدة .

واستطيع أن أقدم هنا بعض ملاحظات عن اعمال (فيكتور براونر) الساحرة والفريية ، والتمويذات . واعادة رسم بعض الاشكال التي ترجع الى قوة سحرية وقد اخذ كلمات (مالارمييه) مأخذ الجد :

« انني اقول انه يوجد بين الاساليب القديمة و بين السحر ، الذي كان الشعر يسعى الى التعبير عنه، التكافؤ السري » .

أما (جاك هارولد) ، فهو من جانبه ، قد جعل الواقع موضوعه ، وقسمه الى قسمين ، احدهما كريستالي والاخر ناري ، و اضاف اليه فعالية ذاتية، نجيب على تساؤل (فرانسيس بونغ) التي تلخصها كما يلي :

« ان جنود مايدهننا ... هو كامن في قلوبنا »
واخيرا هناك (ماتا) واسمه (روبرتو سيباستيان ماتا ايشارين) ، انه الاصغر بين الفنانين ، حيث تبدو لنا ان سرياليته ليس لها نظير ، ما بين عامي (١٩٤١ - ١٩٤٢) انتقل من تجربة رصينة ، الى الجانب الاخر وقدم اعمالا ضخمة ، رسمها خلال تلك الفترة ، ويمكن ان نطبق عليه ما قاله (فيكتور هوغو) :

« ان الضوء يغمر كل شيء ، والظل يأتي فجأة، كقناع اصبح وجها ، الذهب في كل مكان ، واللون القرمزي ، اكوام من الياقوت ، نيران متعددة ، يمكننا ان نقول بأن الفجر قد اشعل النار في عالم الظلمة » .



لوحة للفنان فرنسيس بيكابيا .

ماكس أرنست والعالم المعاصر

ان أعماله الاولى ، ترجع الى مرحلة (الدادا) ، وكثيرا منها نفذ بالتعاون مع (جان آرب) .. وقد قدم تجارب لا تحصى استخدم منها الملصقات المتنوعة التي اصبحت تمثل اسلوبه الفريد .

درس (ماكس أرنست) الفلسفة ، والتحليل النفسي ، وتاريخ الفن ، تحت اشراف الفيلسوف الشهير (وليم وورنفر) في جامعة (بون) ، وبدأ يرسم بعد لقائه الشهير مع (أوغست ماك) عام (١٩١١) ، واصبح صديقا لآرب عام (١٩١٤) ، وقد كتب أرنست فيما بعد ما يلي

« مات (أرنست) في الاول من آب عام (١٩١٤) ، وعاش في ايلول عام (١٩١٨) ، كانسان يرغب في أن يصبح ساحرا حتى يستطيع أن يجد (اسطورة) عصره » .

انه يتمتع بذكاء نادر المثال ، وقاده هذا الذكاء النادر الى اكتشاف اساليب ، وتطويرها ، بالاستناد الى مخيلته الخارقة ، التي تملك المضمون الذاتي ، والرؤية الخاصة .

وان ذكريات طفولته ، قد لعبت الدور الاساسي في موضوعاته التي كان يختارها ، وخصوصا ما رسمه عن (الغابات) ، التي نراها مليئة بالمتعة والرعب في نفس الوقت .

لقد اخذه والده ، وكان طفلا صغيرا الى الغابات ، وكان ابوه رساما هاويا ، يهوى رسم الطبيعة ، وان الطيور التي تظهر في كثير من لوحاته ، تمثل الصور المستعادة من هذه الرحلة ، وتعكس موت (عصقور) كان يحبه ، في الفترة التي ولدت شقيقته فيها .

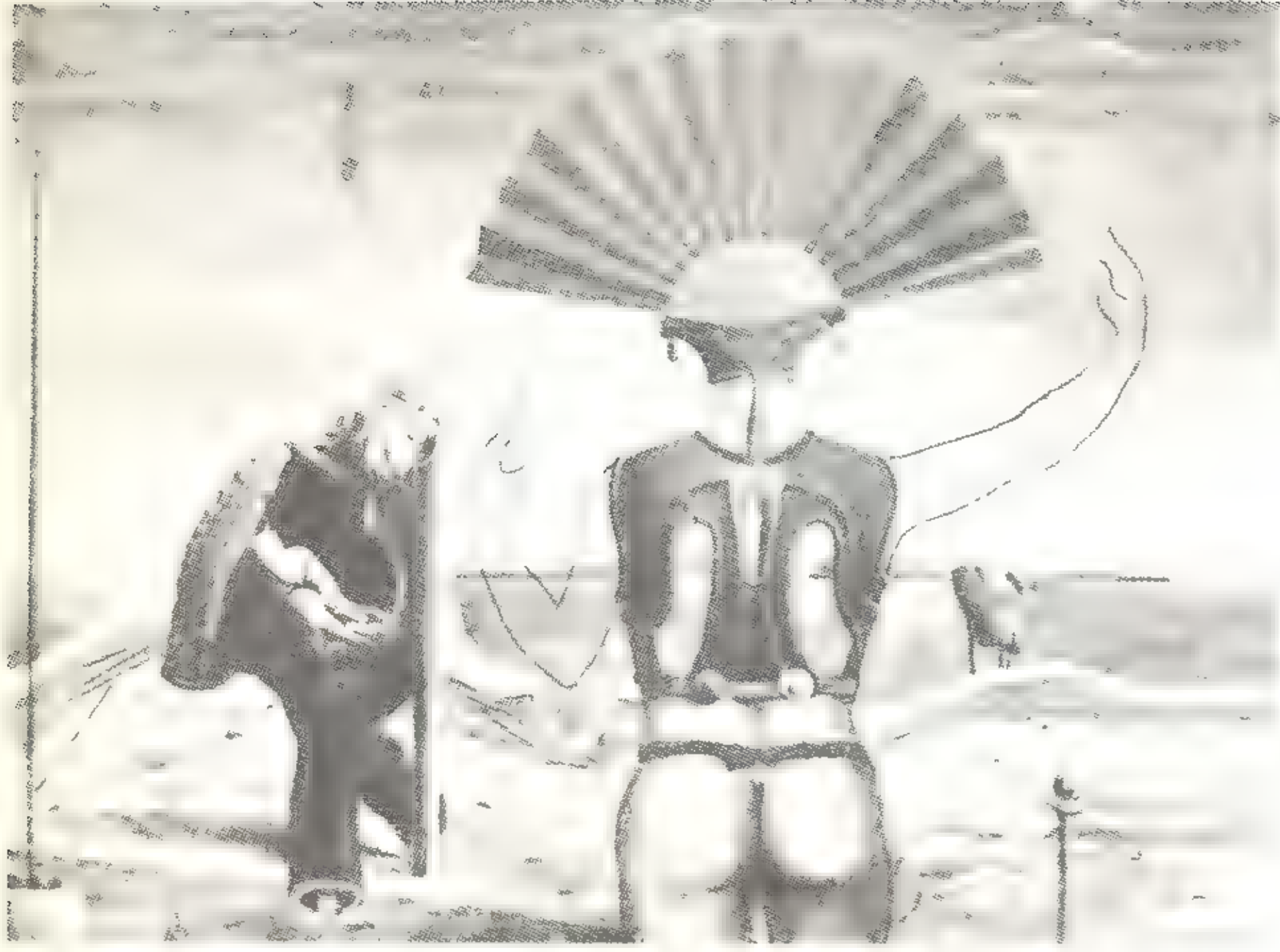
وكان كاتباً موهوباً ، ومصوراً ، ونحاتاً ، وفنان تكوينات وانشاءات بالمواد المختلفة ، وقد كتب عن حياته :

« ان العالم المعاصر هو ... عالم الوجوش والافاعي ... »

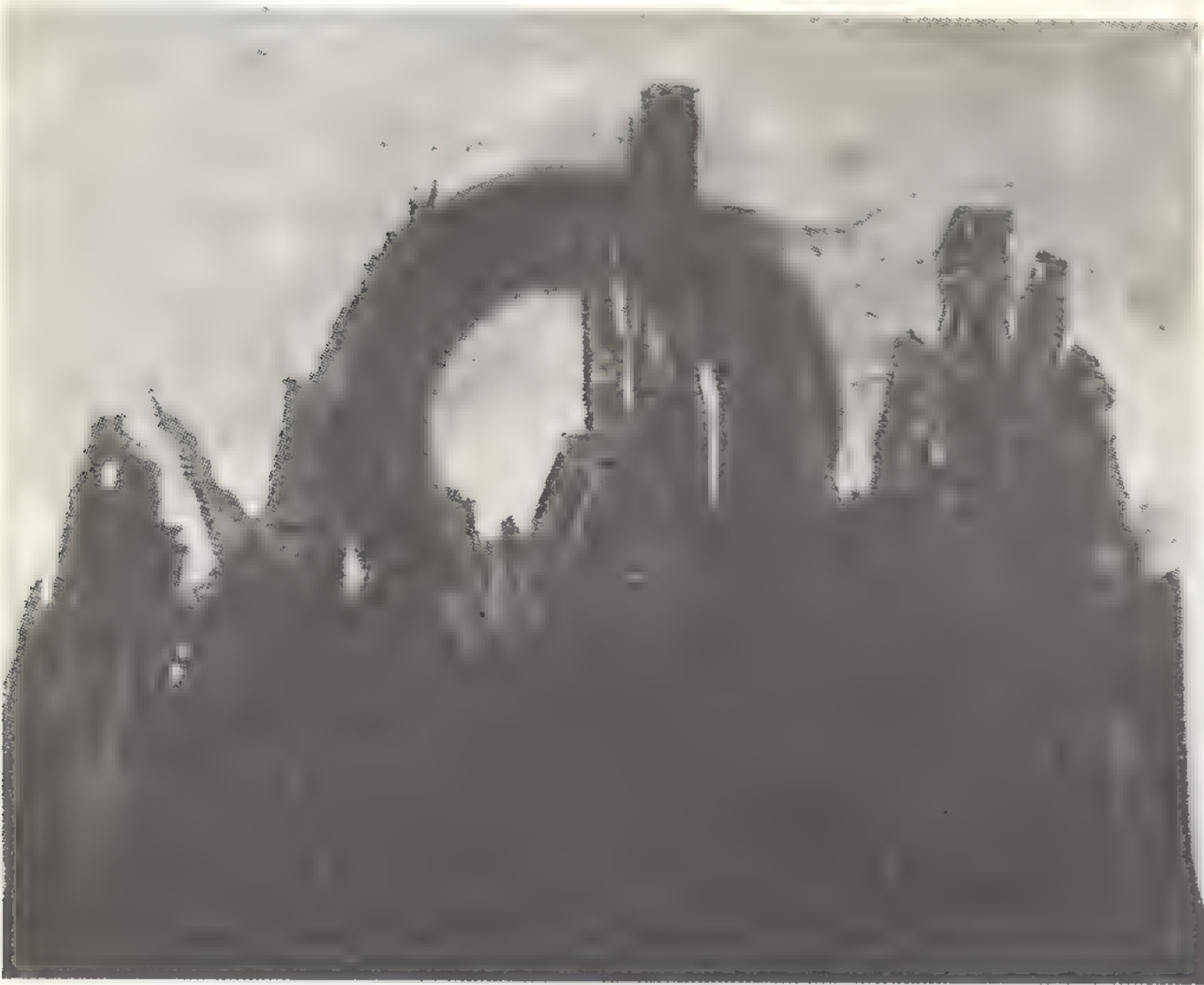
(أرنست)

يعتبر (ماكس أرنست) اكثر السرياليين اهمية وتأثيراً ، وان مخيلته الرائعة قد قادت الى ابتكار عدة تقنيات وصور ضمن انواع مختلفة من التجارب الفنية المتباينة .

في عام (١٩٢٥) بدأ (أرنست) تجاربه معتمداً على (خياله) ويقدم لنا مساحات غير منتظمة ، وهذا التأثير الذي يرجع الى طفولته ، قد نفذ عن طريق مواد مختلفة مثل : [الخشب والحبوب ، وأوراق الاشجار] ليعطي مختلف اشكال الملامس السطحية ذات التأثيرات المتنوعة ، وليوحى لنا بأجواء (الغابات) و (الطيور) ، ومختلف العناصر التي استقاها من عالم طفولته حيث كان يعيش ، وابتكر من عملية الجمع والدمج تلك .. « صيغة فنية » خاصة .



لوحة.. (امرأة ..عجوز وزهرة) ماكس أرنست.



الغابة ... ماكس أرنست



استخدام الماصقات في اللوحة ... ماكس أرنست

— « في اليوم الثاني من شهر نيسان عام (١٨٩١) وفي الساعة التاسعة وخمس وأربعين دقيقة ، التقى (ماكس أرنست) لأول مرة بالعالم المرئي ، حين ظهر من (بيضة) ، وضعتها والدته في عش نسر وفي هذا العش نما الطفل وترعرع حتى بلغ السابعة من عمره » . وفي هذه المذكرات يتحدث (أرنست) عن ١٠ آب (١٩٢٥) حين قرأ (ليوناردو دافنشي) ، في كتابه (بحث في التصوير الزيتي) ويأخذ هذا المقطع منه : — « ان (بوتيشيلي) لا يحب رسم المناظر ، وكان يرى في هذا النوع من الفن ، عبارة عن بحث غريب لا معنى له ، ويمكن للفنان ان يصل الى رسم منظر ، اذالقى الالوان على جدار بشكل عشوائي ، فيحصل على منظر جميل » .

وهذه العبارة ، جعلت (بوتيشيلي) يلقي النقد الساخر من (ليوناردو) :

— « ان بوتيشيلي رسام مناظر فاشل » ؟ ! لكن (ليوناردو) يضيف الى ذلك قوله ، بأن الفنان المتميز قادر على ان يحول (المنظر) الى فن اذا كان قادرا على الرسم السليم ، واذا تمكن من ان يخلق من كل العناصر التي يستخدمها في لوحته عملا فنيا ، حتى ولو كانت عبارة عن الوان قد القيت على جدار .

وقد فكر (أرنست) في ذلك الكلام طويلا ، حين ذهب الى شاطئ البحر ، واقام في فندق ، وكانت الليلة ممطرة ، وقد ايقظت هذه الليلة كل ذكريات الماضي التي ارتبطت بطفولته ، وكل الاشياء التي كان يتعلق بها . من صخور ومناظر وخضار .

واخذ قطعة من الورق وبدأ يرسم ، بعض هذه المشاهد ، ووجد نفسه قد غرق في صور شتى تتراحم في مخيلته ، صور متناقضة ، وفي هذه الاعمال السريعة التي رسمها بشكل عشوائي ، بدأ يجرب طريقة (ليوناردو) في تنظيم هذه التداخيلات التلقائية ، ويكتشف فيها (الوجوه) و (الزلازل) و (الوحش الخرافي) و (ازهار من الغابات) و (النباتات) و (احتفالات الموت) و (حركة الضوء) .

وقد قادته هذه التجارب الى الانضمام الى الفنان (فرانسيس بيكابيا) ، والى الشاعر السيريالي (بريتون) ، والى بقية السيراليين ، وكان هؤلاء يقومون بأعمال جماعية من كتابة الشعر ، يكتب كل واحد منهم بيتا شعريا في دوره ، ويمرر الورقة لزميله ، دون ان يقرأ اي شاعر منهم ما كتبه غيره .

ولقد اقتبس (أرنست) هذا الاسلوب ، واستخدمه في الرسم ، وهكذا جرب قابليته للانتقال بين الشعر والفن التشكيلي .

لقد خدم (أرنست) ما بين عامي (١٩١٤) و (١٩١٨) في الجيش الألماني ، وكانت تلك الفترة عصيبة عليه ، أضاع فيها كل ما رسمه .

وفي عام (١٩٢٤) رسم (أرنست) لوحة شهيرة سماها (امرأة ، رجل عجوز ، وزهرة) ، وفي هذه اللوحة يظهر الشاطئ السخري ، والرجل العجوز في الجانب الأيسر ، وشكل إنسان قد أدار ظهره لنا ، وحرك يديه بطريقة انسيابية ، وقد رسم اليدين بالخطوط فقط ، ويجمع الشخص بين (التشريح) و (الأجزاء الميكانيكية) وهو يذكرنا بأشخاص (دي كيريكو) ، أو (نماذجه الخشبية) .

أما الشخص الذي نراه على اليسار فقد ضغط برأسه على الجدار ، وبرزت يده من خلال درع يرتديه ، وهو يحمل امرأة عارية ، وقد ظهرت من سرواله قطعة من خشب بدل القدم .

إن الشخص المرسوم ، الذي أدار ظهره لنا ، قد برزت في ظهره بعض رسوم النباتات والمناظر ، وقد ارتدى (قبعة) غريبة من المعدن ، لها مروحة تشكل الرأس والرقبة .

ربما كان الشخص الأيسر والشكل الإنساني يقدمان لنا (العالم الداخلي) و (الخارجي) ، وربما ، يقدمان لنا حلما مزعجا ، لكن من الواضح أن من الصعوبة بمكان تفسير كل ما يبدو في أعمال (أرنست) من أشياء وتحولات غريبة .

لكن (أرنست) كان يسجل في هذه المرحلة ، كل ما كان يتراءى له عبر لأوعيه ، ويقدمه وهذه اللوحة تمثل ذلك تما ما .

لقد أطلق على هذه المرحلة عبارة : [رحلة اكتشاف في أعماق اللاشعور ، وما يراه الإنسان ويجربه من علاقات بين العالم الداخلي والخارجي] .

حيث أن هذه الأشكال لا يمكن أن تسجل بدقة ، معناها الرمزي وما تدل عليه ، فهي تسعى إلى تقديم شيء شبيه بالحلم .

إن ما يهم (أرنست) في عمله هو (الصور) التي يقدمها ، وليس القيم التصويرية ، والمعالجة ، أنه يريد أن يقدم لنا صورة مركبة من مجموعة عناصر ، وقد نفذت بأسلوب يمكن قراءته .

وهو مثل (دي كيريكو) و (دالي) و (تانغي) و (ماجريت) ، يطرح علينا تساؤلا جادا .. وحادا

— ما هو الواقع ؟!

وهذا الأسلوب يقترب من تجربة (دي كيريكو) من تعريف الشاعر (لاثرومون) للسريالية ، ولكنه لا يبتعد عن التجارب الألمانية الرومانتيكية ، التي جسدها (نوفاليس) في القرن الثامن عشر .

وفي عام (١٩٢٤) سافر (ماكس أرنست) إلى (الشرق الأقصى) ، لمدة ثلاثة أشهر ، مع (بول إيلوار) و (غالا إيلوار) ، وقد تعلق (أرنست) بشقيقه (إيلوار) وظل فترة لا يرسم حتى قدوم صيف عام (١٩٢٥) ، فرسم عدة تجارب هامة .

لقد عاد (ماكس أرنست) إلى طفولته ، إلى زيارته للغابة ليرسمها ، وإن هذا المشهد الذي يقدمه لنا يعكس لنا ، المتعة والخوف ، وشعورا تحدث عنه الرومانتيكيون كثيرا حين قالوا :
— « الشعور بالطبيعة » .

وهذا الشعور يمكن أن نلخصه بقولنا ، أنه في القدرة على التنفس للهواء النقي بحرية ، وفي نفس الوقت الإحساس بأن الإنسان محاصر ضمن الغابة بالأشجار الضخمة ، تحيط به من كل جانب ، داخله وخارجه [الإنسان حر ومستعبد في نفس الوقت] .
إن لوحات الغابات تمثل تطور تقنية (أرنست) ، في عمله على أن يستخدم التلقائية التي تستدعيها مخيلته ، وتنظيم هذه التلقائية بإضافات معينة ، ولهذا فهو يستخدم أسلوبين متباينين من أساليب السرياليين التلقائية .. والطبيعية .

لكن من الواضح أن هذه التلقائية تعتمد على مخزون داخلي عميق ، وتبقى الصدفة ... تلعب دورها الأساسي يضاف إليها بعض التعديلات ، التي تجعل العمل يبدو ... واقعا طبيعيا .

وإن (أرنست) يحاول أن يقيم جسرا بين التلقائية وبين التحكم بالصدفة ، حتى يقدم لنا مناظر غاباته واجواء عوالمه .

وإن تجارب (ماكس أرنست) هذه تذكرنا برسام الماني رومانتيكي شهير اسمه (دافيد فيديريك) ، وكان (أرنست) معجبا به كثيرا ، أنه رسام مناظر شهير ، يقدم المنظر التقليدي ، ولكننا نلمح في ثنايا الأشكال التي يقدمها ما هو (ذاتي) ، تجربة رؤية خاصة للطبيعة ، وعلاقة صميمية بها ، وإن (أرنست) يقدم لنا هذا الإحساس الغريب ، المنظر المؤلف للطبيعة ، ولكن عبر التفاصيل نرى ما يختفي من مشاهد ، أشكال مختلفة ، وعصافير ومراوح وعيون ،



المرأة المسروقة ... لماكس آرنست التي تقدم لنا وجه الحضارة المعاصرة الممتلئ بالأفاعي

رؤى لها مضامينها الانسانية ، ونرى ذلك بوضوح في لوحته (المرأة المسروقة) التي تقدم لنا وجه الحضارة المعاصرة ، لقد اكتشف ان العالم اليوم ليس حضاريا بما يقدمه لنا ، انه عبارة عن افاعي ووحوش قد أمسكت بقبضته ، هذا العالم ، وقد تحول كل شيء الى اشكال بشعة ، ولا نرى في هذه اللوحة الا امراتين عاريتين ضمن خراب .

واذا ابتعدنا عن الاساليب النقدية المعروفة التي تناولت (آرنست) بالدراسة ، وربطته بالعالم الحلمية ، نستطيع ان نقول بأن هذا الفنان قد قدم لنا ضمن كل تجاربه احساسا عميقا ، بما يختفي خلف كل ماهو شاعري ، وكل ماهو جمالي ، انه البشاعة ، الخوف ، التحولات الانسانية الى آلات ووحوش غريبة ... انه كان قادرا على فهم الحقيقة الكامنة خلف كل اساليب التعبير التي مر بها ، وكان قادرا على ان يرى الوحش في الغابة ، والخطر في كل مكان ... الخطر على القيم الانسانية .

ودوما تحتاج اللوحة الى امعان النظر فيها لاكتشاف الغوامض ، ودوما في الغابة السوداء التي يقدمها ترى القمر او الشمس على شكل كوكب مستدير ... عظيم التأثير .

ولقد كتب (ماكس آرنست) عام (١٩٣٤) دراسة نقدية وتحليلية عن (الغابة) ، اسماها (اسرار الغابة) ، وقد توصل نتيجة لهذه الدراسة الى ان الغابات قد فقدت سحرها وغوامضها وكل ايجاءتها ، حين اصبحت متمدنة ومتحضرة .

لقد درس (آرنست) فرويد دراسة معمقة ، واساليب التحليل النفسي ، ولكنه حين قدم لنا لوحاته او صوره ، فهو لم يقدمها كما تبدو من (اللاشعور) ، انه كان يدرك مايفعل ولهذا كان يقدم لنا عملا فنيا ؟! لقد استخدم (آرنست) عدة اساليب ، وادخل التصوير الفوتوغرافي في اعماله ، كما انه نقل عن الواقع بعض المشاهد بدقة ، ودمج جميع ذلك ضمن اسلوبه الخاص ، وتوصل في بعض تجاربه الاخيرة الى تقديم

رينيه ماغريت وصدم المشاهد

٤

ومثلما لجأ (دي كريكو) الى (الفن الايطالي)
القديم ، واستوحاه ليقدم تجاربه ، وجد (ماغريت)
في الاعمال الفلامنكية ، مايساعده على التطور .
وخصوصا ان (الواقعية) عريقة الجذور في هذا الفن .
كتب ماغريت :

« ان الحزن الذي نراه عادة في بيوتنا وعلى
وجوهنا ، يمكن ان أقدمه ضمن سماء ، وان امرأة
عارية فوق مدينة ، تقدم لي بعض اسرار الحب ،
ووجدت ان رسم (العذراء) عارية تمثل (امرأة
عاشقة) .

وهكذا قدمت مواضيع جديدة ، وتطويرا لمواضيع
قديمة ، وتحويلا لها ، وعلاقات بين عوالم لتقديم
صورة ، وازدواج افكار الى صور قدمها لي بعض
الاصدقاء ، واقتباس بعض المشاهد من هالات حلم
او احلام يقظة ، وكل ذلك من اجل خلق علاقة بين
اللاشعور والعالم الخارجي ...

وان اختيار اسماء لوحاتي ، قد تم على نحو
يبعد المشاهد عن كل الافكار التي يملكها وترسخت
فيه » .

وجاء (ماغريت) الى باريس عام (١٩٢٧) .
وكان قريبا من السرياليين ، (ايلوار) و (بروتون) .
وتلك الفترة التي امضاها هناك - ومدتها ثلاث
سنوات - من اغنى فترات السريالية بالخلق .

ان (ماغريت) لم يلجأ الى التلقائية في رسومه .
ولم يقبل بالحلم ، لهذا اخذ موضوعاته من الواقع .
المحيط به ، واعاد تنظيم ما أخذه ليقدم لنا طبعة جديدة
عن هذا الواقع ، ولوحاته تتضمن التساؤلات الفلسفية
والعلمية ، حول طبيعة الواقع .

وان في تكوينات لوحاته مايعكس لنا تساؤلات
حول منطقية الامور ، للوصول الى الحقيقة عن هذا الواقع

« غاية الفن ان يصدم المشاهد »

(ماغريت)

في عام (١٩٢٥) تالفت جماعة (سريالية) في
(بروكسل) ، ضمت (رينيه ماغريت) وبعض
الشعراء ، وكان (ماغريت) الشخصية الرئيسية في
هذه الجماعة ، وكان (ماغريت) يعمل فنانا تجاريا ،
وبعض الرسوم التجريدية ، متأثرا بالمستقبليين
والتكعيبين ، وحين شاهد لوحة (دي كريكو) واسماها
(اغنية الحب) ، دفعته الى ترك الفن التجاري ،
وبدا يتأثر بالفنان الشهير تأثرا كبيرا .

كتب في عام (١٩٥٥) :

« ان (كريكو) هو الفنان الاول الذي كان
يحلم بما كان عليه ان يرسمه بدلا من ان يقدم لنا ...
كيف نرسم ؟! » .

وقد اعتبر (ماغريت) ان الفنان (دي كريكو)
هو اعظم الفنانين في القرن العشرين ، لانه اعطى لفنه
قوة شاعرية ، اكثر مما اعطاها موضوعا جماليا ، وقد
شجعت تجارب (ماكس ارنست) التي استخدم
الملصقات فيها على تطوير تقنياته .

وفي عام (١٩٣٠) ، قدم لنا (تانجي) و (دالي)
و (دلفو) و (ماغريت) تجمعا قنيا له أسلوبه الخاص
ضمن السريالية .



القاتل الحطر للفنان رينيه ماغريت



قانون الجاذبية للفنان رينيه ماغريت

فيها التحية الحارة لشخص مجرم ، واسم اللوحة (القاتل الخطر) ، ومن المعروف أن السيراليين قدس مجدوا الشخص الحر الذي يتنكر للأخلاق السائدة ،

وتمكن من تقديم شاعرية عميقة عن طريق إعادة تنظيم الصور التي تخلق عن طريق العقل والمخيلة الإدراكية ، ولهذا فإن المشاهد لأعماله ، يتطلب أن يعيد النظر في كل أساليب رؤيته حين ينظر إلى تجاربه ويريد ادراكها .

وعلى الرغم من أن (ماغريت) كان من اليساريين في اتجاهاتهم السياسية ، لكنه كان يرفض أن يأخذ في حياته دورا سياسيا فعلا ، بل اكتفى بأن يقدمها في لوحاته ، وعلى الرغم من أن ما يقدمه من تجارب يقربه أحيانا إلى الفوضويين ، أكثر مما يدفعه باتجاهات ماركسية ، أو يجعله أحيانا مع (الدادا) .

لكن ، الشيء الأهم في أعماله هو أن (مارجريت) لا يثق بالطبقة الوسطى ، وهو يريد ، عن طريق صدم المشاهد الذي يدعي أنه يعرف كل شيء ، ويفهم كل شيء عن العمل الفني .

في البداية كان (ماغريت) يسعى في تجاربه السيرالية الأولى إلى صدم المشاهد ، وهذا ما اعترف به هو نفسه ، ومن بين هذه الأعمال (تفاحة تsla الغرفة) والمصاييح تضيء الشارع . والدنيا في الصباح) و (أحذية لها أصابع أشخاص) . والتي تتضمن بعض التحويلات التي كان يقدمها مثل (عصفور من الحجر يطير في سماء فوق شاطئ بحري) و (وجه امرأة قد صنع من أجزاء جسدها) .

ويستخدم الكلمات تحت اللوحات كما فعل حين رسم (غليون) وكتب تحته ... (هذا ليس بغليون؟) وقد أدرك (ماغريت) أهمية (الكتابة) في اللوحات ، في عملية إيجاد التكوين الملائم ، لأن الكتابة يمكن أن تساعد على تحقيق الهدف الذي يسعى له ، وهو (صدم المشاهد) ، ولهذا فالكلمة التي يستخدمها يمكن استبدالها دوما بصورة أو برسم .

أن أعمال (ماغريت) تضع الأهداف الأساسية لحياتنا موضع تساؤل ، وفي نفس الوقت ادراكاتنا وأحاسيسنا ، لهذا يقول :

« أن تجربة ادراك اللوحة ، تضع العالم الواقعي ، في محاكمة والتي تثير في نفسي الايمان في لا نهاية الامكانيات التي يمكن أن نصل إليها ، والتي لا يعرفها أحد ، وأنا أعلم أن هذا الشعور لا يقتصر علي ، بل يشاركني فيه الآخرون والذي يتلخص بأن قهر الواقع هو القيمة الوحيدة ، والسبب الرئيسي بمرور وجود الإنسان » .

ففي إحدى لوحات (ماغريت) الأولى يقدم لنا

والقوانين ، من أجل الدفاع عن الضعفاء ومن بين هؤلاء (المركيز دو ساد) و (لوتريمون) و (رامبو) ، وبعض الشخصيات الرومانتيكية من أمثال (روبن هود) و (فانتوماس) .

وان لوحة (ماغريت) عن (القاتل الخطر) تستدعي في الذهن ، أولئك الخارجين على القانون مثل (فانتوماس) الذي يحب القتل .

وان جسد المرأة العارية المسجاة على (المقعد) ، والتي هي قتيلة ، وقد ظهر الدم حول فمها ، ويبدو القاتل ، وهو شاب أنيق يقترب من صندوق السم (الفرمافون) ، يستمع الى الموسيقى ، ويقف شخصان امام الغرفة ، يختبان ... حتى لا يراهما القاتل ، شخص في كل جانب ، من المدخل ، يحمل الاول هراوة ، والاخر شبكة ، وتظهر ثلاثة رؤوس لاشخاص في اقصى الغرفة وأوسطها ، ويبرز جبل فوقهما .

والمشاهد حين يرى اللوحة ، يحس بأنه أمام (مشهد درامي) ، وهو خارج الغرفة ينظر للاحداث ، ولكن نظراته تتجه مباشرة الى وسط الغرفة عن طريق الاشخاص الثلاث الذين ينظرون من الشرفة الى المشهد وجميع الوجوه معبرة تماما ، ولكن لا نحس بأن جريمة قد حدثت ، والقاتل يبدو أنيقا ، وشابا يستمتع بالموسيقى ، رغم أنه مهدد من بقية الناس .

وهذه هي الطريقة التي يستخدمها (ماغريت) دوما حتى يصدم المشاهد ، الذين يتوقع أن يثوروا على المجرم ، ولهذا فهو دوما يهزأ من كل القيم التي يعتبرها الآخرون قضايا مسنلم بها .

وفي عام (١٩٢٩) رسم (ماغريت) لوحة قانون جاذبية الارض ، وفيها يصور طائرا ، وعامود درابزين ، او قطعة من أحجار الشطرنج ، وهذان الشيئان معلقان في الهواء بجانب زاوية بناء ، وقد فتح الطائر جناحيه ، وهو يخضع لقانون الجاذبية ، لكن الشيء الآخر لا يبدو عليه ذلك الخضوع ، وهكذا يتحدى كل قوانين الجاذبية ليصدم المشاهد .

أما في لوحته (عالم الضوء) ، فهناك مجموعة من البيوت المعتمة رغم ضوء النهار الساطع ، والمصباح المضيء ، وكل النوافذ مغلقة في البيوت ، ولكن ثمة ضوء داخلي ينعكس من خلفها ، وهكذا تناضل الاضواء الاصطناعية بكل قوتها ، أمام قوة الضوء الطبيعي ، وتبدو لنا طريقة (ماغريت) في تقديم مفاجاته .

ونرى في لوحته (قوة العادة) يقدم لنا تفاحة كبيرة تملأ اللوحة ، وحولها اطار وقد كتب فوقها - « هذه ليست تفاحة » ، وكتب تحتها (هذه ليست لماغريت) ، وأضاف توقيعها .



لوحة قانون العادة للفنان رينيه ماغريت



لوحة اغنية الحب للفنان ... دي كيويكو .

جوان ميرو والسريالية الرمزية

« لم أرد الهروب من الواقع ... بل على العكس ... سعيت للانغماس في الطبيعة »

(ميرو)

ولد (ميرو) في برشلونة ، وهي المركز الاقتصادي والتجاري والثقافي لكاتالونيا ، وقد جاء (بيكاسو) من (مالاكا) الى (برشلونة) عام (١٨٩٥) بينما ولد (ميرو) فيها عام (١٨٩٣) ، وقد جاء كل من (يوليو كونزالس) و (سلفادور دالي) من كاتالونيا ، مع أن (دالي) ذهب الى (مدريد) بدلا من (برشلونة) من موطنه في (فيفارس) ليدرس الفن .

وهذا يدل على أن (كاتالونيا) كانت مقاطعة ثقافية ، قريبة من فرنسا ، وقد حكمها مرات (حكام من تولوز) ، وظلت لهذا متفتحة على (فرنسا) ثقافيا ، وقد درس (ميرو) مع فنان معروف هو (مودستو اورغيل) ، وكان هذا الفنان مولعا بالفنان الرومانتيكي ، (بوكلي) ، ويدين (ميرو) في أعماله للشاعرية التي يقدمها (اورغيل) ، وللتصوير الجداري على شكل مساحات في كنائس (كاتالونيا) .

وشاهد (ميرو) التجارب التكعيبية في صالة (جوزيه دالمو) ، وكان صديق (بيكاسو) ، وأعمال (ماتيس) والفنانين الطليعيين الفرنسيين ، في معرض ارسل الى (برشلونة) من قبل (امبرواز فويار) ، وفي عام (١٩١٨) عرض (ميرو) أول أعماله في هذه الصالة .

وزار (باريس) في العام التالي لأول مرة ، واثناء اقامته فيها مدة ثلاثة شهور ، التقى مع (بيكاسو) ، بماتيس لوحة له ، ولم يتأثر (ميرو) بأعمال (بيكاسو) ، بماتيس او بالتكعيبية ، ويبدو أن (باريس) قد هزته كثيرا . هزته من أعماقه .

كان (ميرو) يبحث دوما عن ادراكات جديدة ، ورؤى مختلفة ، ولم يرسم شيئا الا بعد عودته الى مكان ولادته ، وعكست أعماله ما شاهده من تجارب مجددة في (باريس) ، وخلال شتاء (١٩١٩) و (١٩٢٠) عاد الى (باريس) مرة ثانية ، وانخرط في تجارب الفن الطليعي هناك ، وظل في اسبانيا بعد ذلك حتى الحرب الاهلية ، في عام (١٩٣٦) .

ما بين عامي (١٩١٩) و (١٩٢٣) ، كانت أعماله تشخيصية ونرى فيها بعض التجارب الهندسية البناء ، التي تأثرت بالتكعيبية ، وبيع بعض تجارب الفن الجديد ، التي كانت (برشلونة) متأثرة به ، وإن أهم تجارب هذه المرحلة ، قد شكلت عن طريق تفاصيل دقيقة ، وبألوان متناغمة جميلة .

وفي بداية عام (١٩٢٣) ، خضعت تجربته الى تحول حاسم ، فقد بدأ يلجأ الى التعقيد ، والى التجارب السريالية الملونة ، مثل لوحته (كارنفال أركان) التي رسمها ما بين عامي (١٩٢٤ - ١٩٢٥) ، وقد تأثر بأعمال (بول كلي) و (جان آرب) ، وكان الشعر والفن متقاربان في أعماله كما تأثر بأشعار (أراغون) ، و (بول ايلوار) ، و (جاك بريفيه) ، وبقصص (أرنست همنغواي) ، وبالنظريات السريالية التي كتبها (أندريه بریتون) ، وكان أقرب للتجريد ، وبأشكال عضوية ، أخذها عن (السريالية) .

ولوحته (الصياد) التي رسمها في (كاتالونيا) ما بين عامي (١٩٢٣ - ١٩٢٤) ، وتتضمن اللوحة عدة عناصر من (كاتالونيا) مثل (السمك) و (شجرة الخرنوب) . . . و (الصيد) نفسه . . ان (الصياد الكاتالوني) العائد من رحلة الصيد ، نراه الى يسار اللوحة ، وتبدو البندقية في يده و (أرنب) في يده الاخرى ، وهو يرتدي البسة تشبه الثوارالفرنسيين ، وهو يحمل في يده (الفليون) ، والى يمين اللوحة نرى دائرة يقطعها خط مائل مستقيم ، وينتهي هذا المستقيم الى ورقة تمثل (الخرنوب) وهو شجر متوسطي دائم الخضرة ، وينطلق من الدائرة خطان منحنيان يمثلان طائرا ، وفي اسفل التكوين نرى سمكة ، وخط طويل له رأس مستدير في أحد جانبيه ، وذنب في الاخر ، وتبرز اربعة احرف هي (SARD) في أقصى اليمين تمثل كلمة (سردين) السمك المعروف .

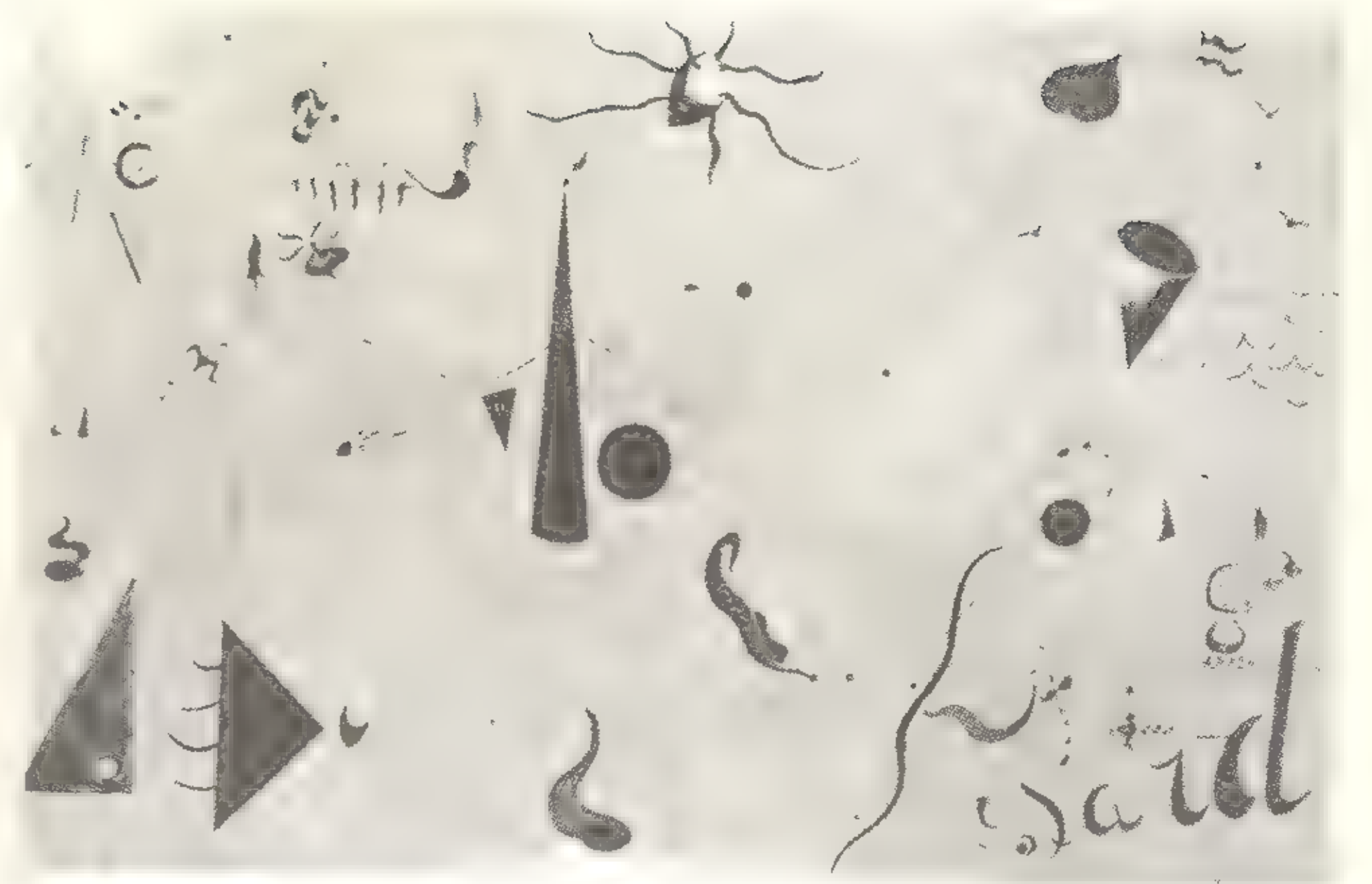
و (البحر) يعبر عنه عن طريق خط طويل مستقيم أفقي ، يقدم لنا الشاطئ ، وتقطعه بعض الامواج ، في اليمين ، وتطير طيور البحر في الأعلى ، ونرى شكلا هندسيا يحمل علما ، قد رسمه امام البحر ، وشمس تشبه المخروط ، ترسل اشعتها ، وطائرة في أقصى اليسار الأعلى ، ويقال بان هذه الطائرة قد استخدمت لأول مرة ما بين (تولوز) و (الرباط) ، وكانت تمر فوق قريته ، وهناك عناصر أخرى في لوحاته مثل (الحشرات) و (الاصداف) ، وهي تملأ الفراغات ، وبعض المنحنيات ، والنقاط التي تمثل الحياة ، بحيث نرى هذه النقاط التي تمثل خطا متحركا باتجاه الصياد ، وبعضها يحيط ببعض الاسماك .

وفي عام (١٩٢٤) وبعد أن نشر (بروتون) البيان السريالي ، وبدأ (ميرو) يقدم لنا هذه التجارب المثيرة وهو يقول بأنه لم يكن يريد الهروب من (الواقع) ، بل على العكس كان يرغب في أن ينغمس في الطبيعة ، التي تتضمن ما هو خيالي وما هو حقيقي .

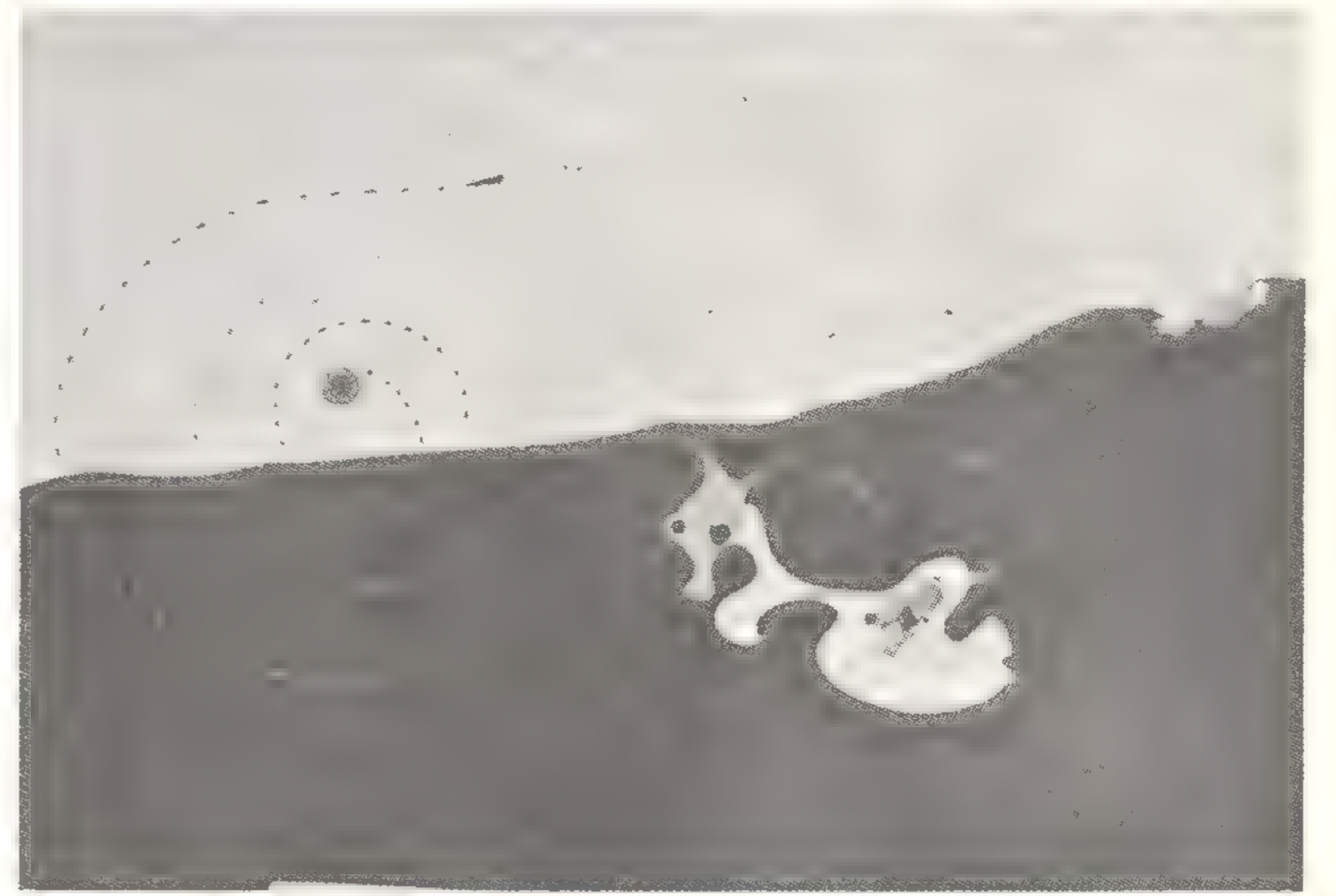
وبدأ عام (١٩٢٥) بدأ (ميرو) سلسلة من اللوحات الزيتية ، التي سميت (اللوحات - الحلم) ، وهي لوحات عديدة تصل الى أكثر من مائة لوحة ، والتي رسمت ببساطة لم تسبق قبله ، انها لوحات تشبه الهلوسات ، وكان تحت تأثير (لوتريمون) و (رامبو) و (جاري) وتحت تأثير الرومانتيكية الالمانية وخصوصا (نوفاليس) .

ان هذه اللوحات تختلف عن لوحاته الماضية ، لانها تخضع لعالمه الذاتي ، أكثر مما هي عبارة عن نقل مباشر لما هو (روحي) وتسجيل للعالم الداخلي ، ان الالوان تبدو ناعمة ، وفيها بعض الاشكال الغريبة ، والالوان التي تمثل مناظر وأشخاص .

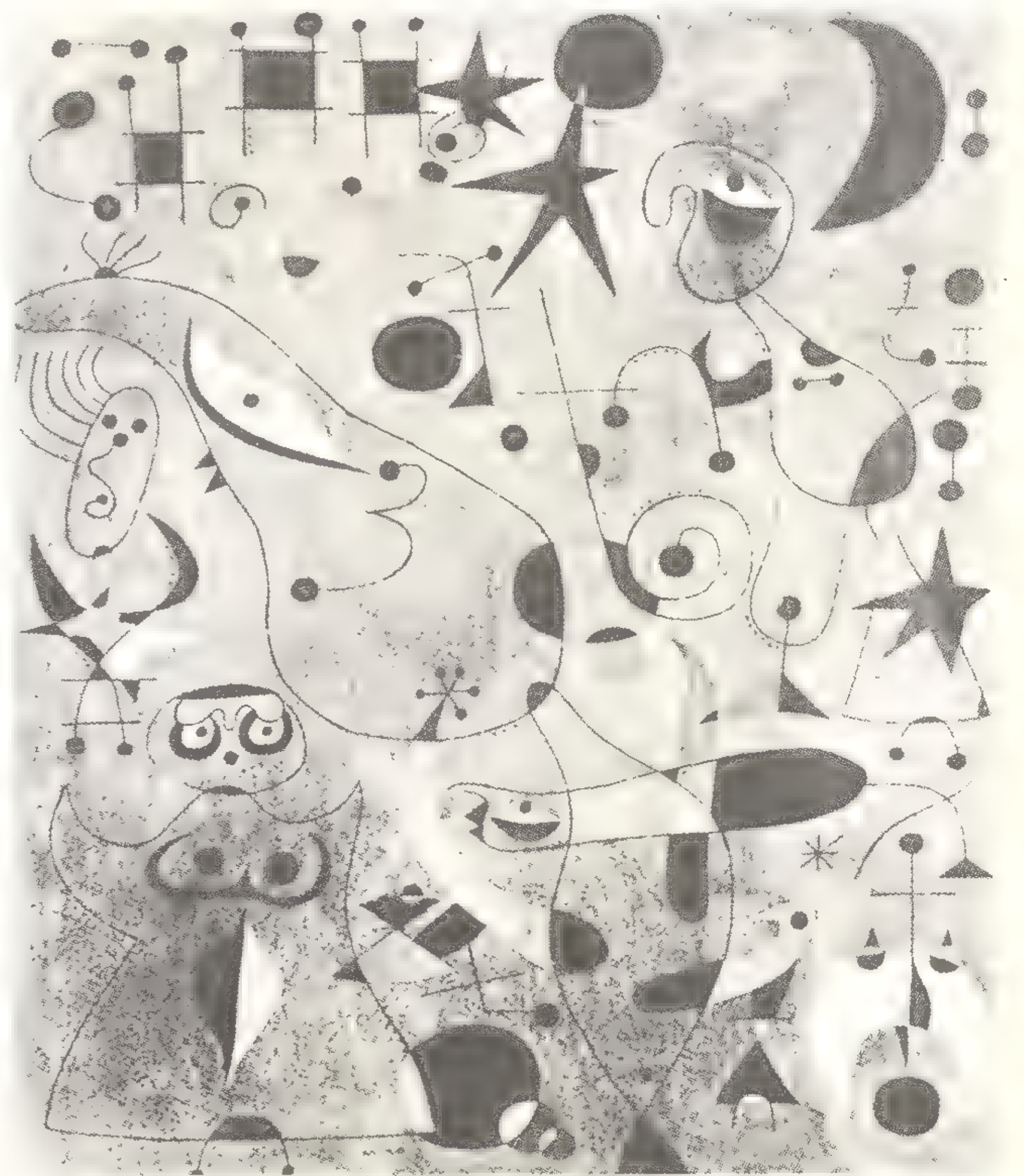
مرحلة بدأت عام (١٩٢٥) ، واستمرت حتى عام



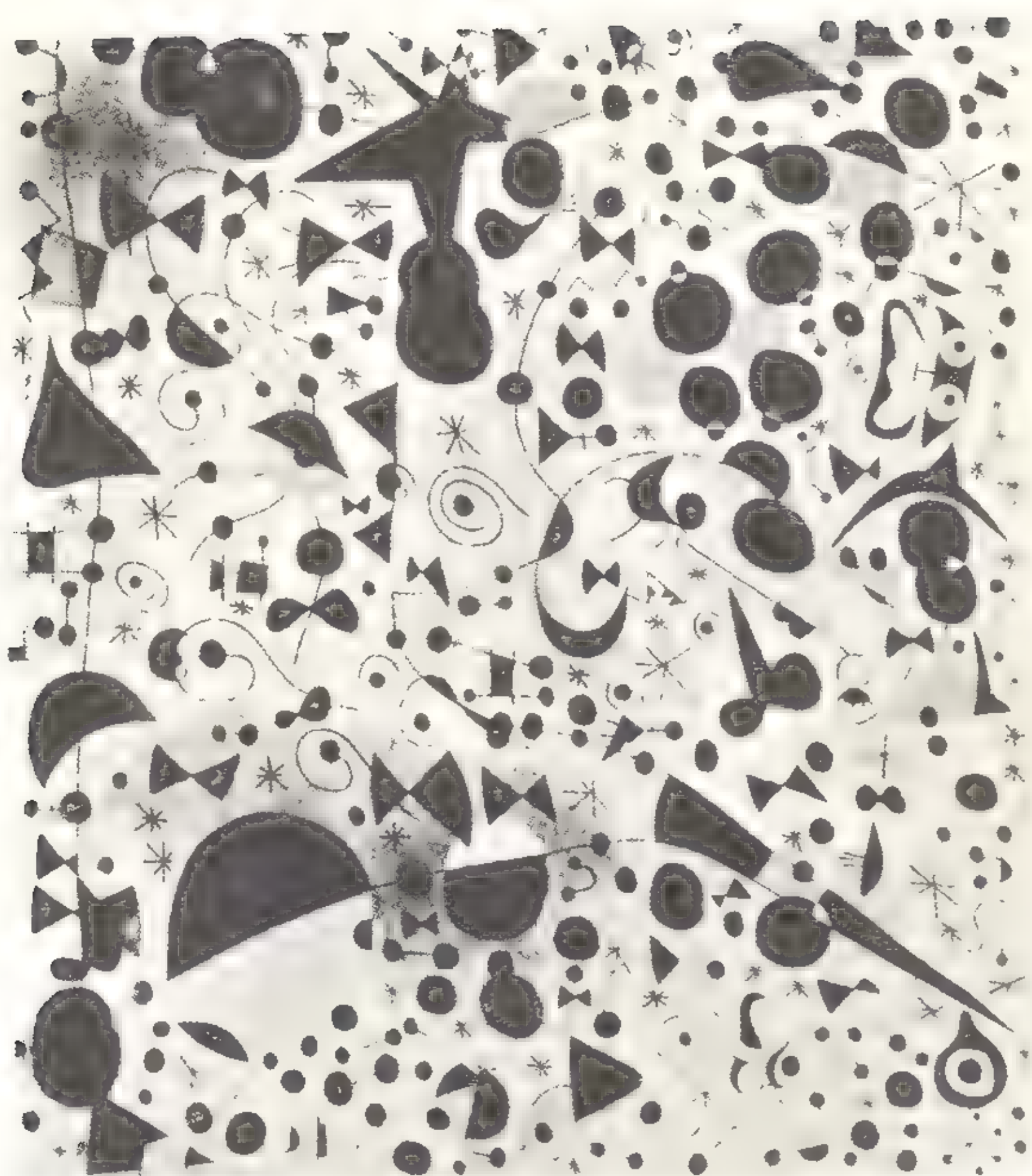
لوحة الصياد للفنان ميرو



لوحة (منظر) للفنان ميرو



اليقظة عند المنحصر الفنان ميرو



تجربتان لميرو تكفنان تجربته .

الافضل عن مدى تأثر (ميرو) في هذه الفترة بالاساطير القديمة للشعوب المختلفة ، وخصوصا اساطير (مصر القديمة) و (الصين) و (الهند) و (امريكا اللاتينية) ، فالارنب هو حيوان استخدمته الاساطير كثيرا وقال عنه (الصينيون) بانه يسكن القمر .

ولكن بعد ان رسم لهذه اللوحة تخطى ونهايا عن الاساليب السريالية كاسلوب في التعبير الفني ، وفي عام (١٩٣٠) بدأ يتخطى عن الصدفة في عمله ، رغم انه مازال يعتبرها شيئا هاما ، وبدأ يعتمد على الوعي والعقل في تجاربه المقبلة .

وفي المرحلة الممتدة ما بين (١٩٣٥ - ١٩٣٦) ، برزت في لوحاته بعض الاشكال المربعة ، لكن تنفيذ الاعمال قد وصل الى قمة التعبير ، الذي يماثل ما كان يقوم به المعلمون الكبار ، وان لوحته (اللوحة الليلية) ، تقدم لنا ذلك بكل وضوح ، ضربات فرشاة دقيقة ، على سطح قماش لا يمتص اللون ، بل ينشف ببطء ، ويتساءل الانسان لماذا استخدم (ميرو) هذا الاسلوب ؟! ولا شك في ان الجواب على ذلك يكمن في محاولته تصوير (الوحوش القاتلة) ، التي تغزو العالم ، والاعتماد على وعيه الاجتماعي والعقلي للامور . لقد انتقل (ميرو) في هذه الاعمال من التجارب اللاواعية الاولى ، ومن الصدفة الى الاعمال العقلية التي تقدم لنا مضمونا . . واستعان بأساليب التصوير

(١٩٦٤) ، وقد اطلق عليها (تصوير زيتي) ، انها لوحة تتضمن شخصا ابيض اللون يمثل شخصا نائما ، على الشاطئ ، نراه في وسط لوحة ، وتظهر الخطوط غير المنتظمة التي تمثل النقاط ، في لوحة (التصوير الزيتي) ، نرى الخط المائل الافقي يظهر في اليسار ومعه بعض الخطوط الرافضة ، والشريط اللامنتظم يظهر في - اعلى اللوحة ، ويمكن ان يكون شجرة ولكن لا يستطيع الانسان التاكيد ، وذلك لان (ميرو) يأخذ انطباعات على دفتر صغير يلتقطها أثناء سيره او جلوسه حالما ، ومثل (ارنست) كان (ميرو) كان يجلس لساعات يتأمل الجدار ، او الارض الخشبية ، او الفيوم . . . ثم يترك العنان لخياله يستجمع الصور ويسجلها ، ويستخدمها كبداية من اجل تقديم لوحة .

ان لوحات (ميرو) الزيتية في الفترة (١٩٢٥ - ١٩٢٧) تبدو اكثر اللوحات السريالية صدقا ، وكان لايزال يطبق آراء (بروتون) ، وفي نفس الوقت كان بروتون يعلن ان (ميرو هو اكثر السرياليين سريالية) وبعد ان رسم لوحة (الصيد) ، ولوحة (كارنفال ارلكان) ، رسم لوحة (الارنب البري) ، وهي لوحة قدمت عن طريق درجات ضوئية متباغمة ، ودخلت بعض الاشكال العضوية فيها ، واستخدم المساحات المسطحة تماما ، كما كان يفعل الفنانون الشرقيون . ان لوحة (الارنب البري) تقدم لنا النموذج

التي بدأت تأكل الرؤوس .
وفي اللوحة نرى (شكل امرأة) تقف بجانب
(رجل) ، وقد فتحا ايديهما للأعلى ، كما لو أنهما
قد وقعا أسيرين ، في قبضة ليل اسود مخضر ، وان
القمر يبدو أيضا في أعماله ، لكنه هنا يبدو منخفضا
ذليلا قريبا من الأرض ، وتتصاعد الدخنة من مدخنة
.... يقول ميرو :

— « ان المساحات الفارغة .. والآفاق الفارغة ،
كل شيء يبدو غاريا ... ان هذه الفراغات شديدة
التأثير علي » .

وفي عام (١٩٤٠) ، بدأ (ميرو) سلسلة من
الاعمال الصغيرة الشعرية ، نساء ، وعصافير ، ونجوم ،
وسماوات ليلية ، وظل يرسم طيلة سنتين على هذا
المنوال ... واختفت ألوحوش نهائيا ، وكذلك الاشكال
الانسانية ، ويبدو ان (ميرو) ، عاش مرحلة حب
ولهذا تحولت لوحاته لتصبح شاعرية ، ارتبطت
بالواقع ... وبما كان يعيشه وهكذا ... انعكست
حياته وتجاربه في أعماله .

— « حين اندلعت الحرب ، بدأت مرحلة جديدة
في عملي ، وذلك عام ١٩٣٩ ، شعرت برغبة عميقة في
الهرب ولهذا السبب أغلقت الباب على نفسي ...
واقترنت على الموسيقى ... ومراقبة الليل ، والنجوم
التي بدأت تلعب الدور الاساسي في أعماله ، ان
الموسيقى قد حلت عندي محل الشعر ... الذي كان
مقنن وحلي لأعماله في العشرينات » .

وترك (فرانسا) الى اسبانيا بعد ذلك ليذهب
الى بيته هناك ، في الفترة التي كان الالمان النازيون
يتقدمون الى باريس ، وبدأ يرسم سلسلة جديدة من
الاعمال التي تابع فيها رسم تجاربه الزيتية مطورا
رسومه الخطية ، بأشكال صغيرة ... وبسرعة كبيرة
... فهي تعتبر متطورة تقنيا وفيزيائيا .

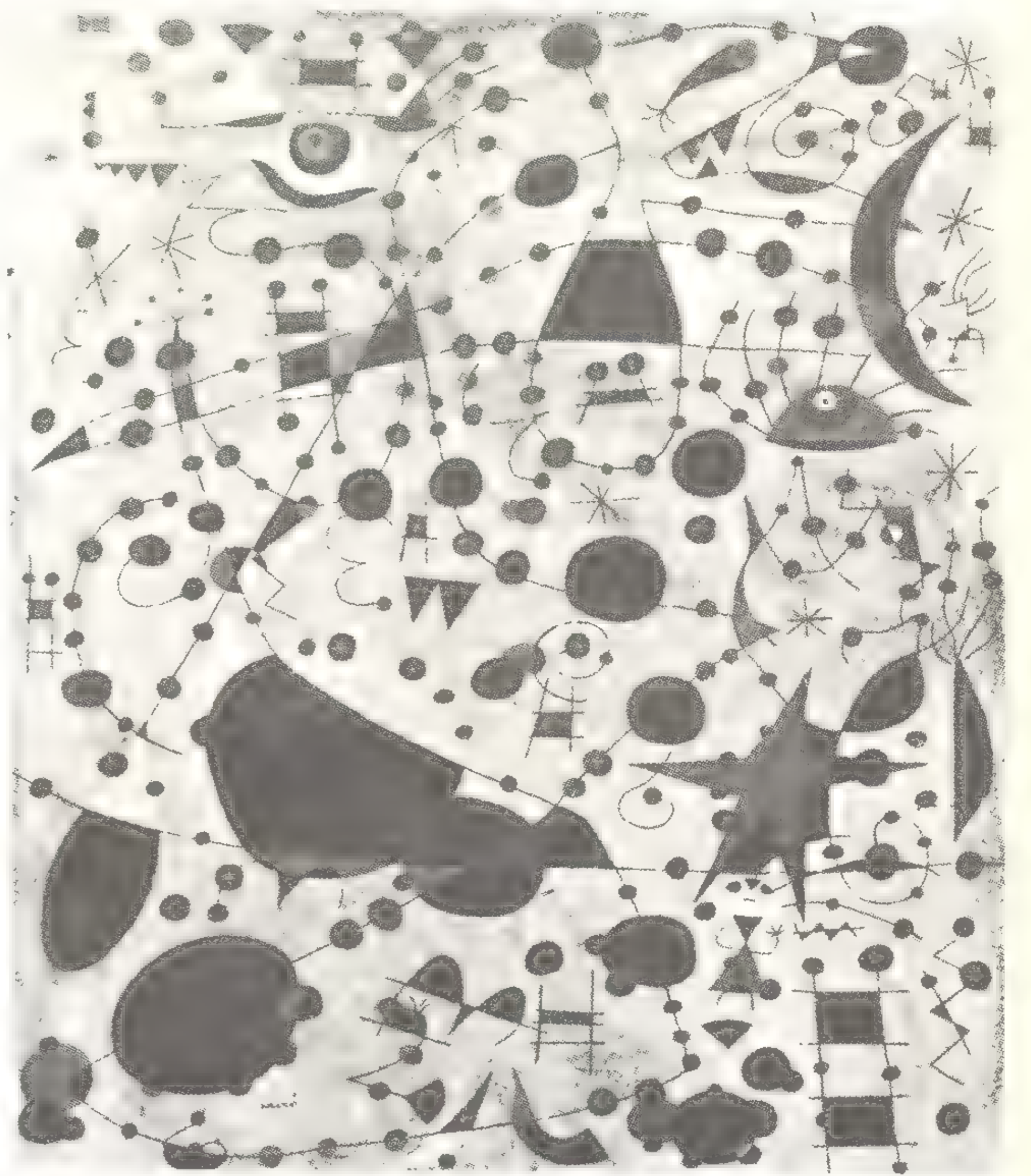
وأهم ما يميزها هي أنها قد رسمت بوحي خارق
لما يفعل ، وبسيطرة على المادة وسرعة تنفيذ مع
اكتمال الربط بين الوعي ونقله عبر المواد ، ادخل في
بعضها النقط ، ثم الاشكال العضوية ، والهندسية
سواء كانت منتظمة ام لم تكن ، ونرى فيها الطيور واجزاء
تشريحية للانسان وعدة موضوعات .

ان (ميرو) كان يحلم في تلك المرحلة ، ويقدم
احلامه تلك ، يحلم بالنساء ، والسماوات الزرق ،
والطيور ، والحرية ... انه يقدم النقيض التام
للأساة .

وكانت تلك الفترة من أخصب مراحلها ، وأكثرها
شاعرية ، ولكنه انتقل بعد ذلك في الخمسينات ، ليقدم
لنساء تجارب أكثر تعبيرية بتكرار وحشد
للعناصر ... والالوان .



الطائر ... لوحة لـ ميرو من المرحلة الشعرية



لوحة أخرى تمثل هذه المرحلة .

التقليدية ، وقدم الاشكال البشرية عن طريق تصوير
يعتمد الكتلة ، وتحولات الضوء واللون ، وحتى
التناغمات اللونية قد أصبحت تقليدية أكثر مما كانت .
وظهرت في أعماله الحيوانات المفترسة كالافاعي ،

الفنانان إيف تانجي وبول دلفو

٦

أ - إيف تانجي

في أحد الايام من عام (١٩٢٣) كان (إيف تانجي) يمر أمام صالة (بول وليم) في باريس ، حين شاهد لوحة للفنان (دي كيريكو) في النافذة ، وبعدها قرر ان يصبح مصورا زيتيا .

وان اعماله الاولى من عام (١٩٢٥) وحتى (١٩٢٧) ، كانت بدائية جدا ، مثل لوحته (العاصفة) ، أشخاص واسماك وبيض ، وبعض الرموز الاخرى المألوفة ، التي قدمها عن طريق أشكال عضوية محورة ، وبألوان حارة ، وتكوينات عقلانية .

تأثر لفترة بأعمال (آرب) التي استخدم فيها مختلف المواد ، كالخشب والالوان ، وقدم فيها المساحات العضوية والهندسية التي طورت المفاهيم الخاصة بتقديم العمل النحتي ... والزيتي .
وقدم تجارب مشابهة فيها بعض ذكريات تعود بنا الى (دي كيريكو) ، وتشابه الاحياء البحرية الغريبة .

وحين انضم الى (السيرالية) ، رسم عدة موضوعات شخصية ، تختلف عن السيراليين الاخرين ، لانه كان اكثر واقعية منهم ، وتقربه اعماله من (دي كيريكو) و (ماجريت) .

ان اعماله (العاصفة) و (ماما وبابا قد جرح) قد رسمت بعد انضمامه للسيرالية ، مع صديقه (جاك بريفيه) وهي تقدم لنا عالما بحريا غريبا ، او صحراء كبيرة فارغة لكنها في الحقيقة نوافذ نطل منها على رؤاه الذاتية .

وان اشكاله القريبة من الاشكال المتعضية ، والتي تتحرك تشابه العظام البشرية أو الاحجار في لوحاته (طريق الابتسامة) أو (حركات واعمال) و (أربعة غرباء) التي رسمت في الفترة (١٩٣٥ - ١٩٤١) وان

خط الافق الذي يبدو قد اختفى في ضباب أفقي يعكس رؤيته الجديدة .

ولد (تانجي) في (باريس) عام (١٩٠٠) ، وكان والده ضابطا بحارا ، وعمل (تانجي) في سفن تجارية كضابط بحار ، ولهذا فخبيرته في البحار وذكرياته عنها ، وعن الشواطئ الصخرية ، قد ساعدته على تصوير لوحاته .

لكن على الرغم من كل ذلك ، تبدو اعماله قريبة جدا من الواقع ومخلوقاته كالاحياء الحقيقيين ، فنحن نرى في لوحته (ماما ... بابا قد جرح) تبرز بوضوح بعض الخصائص التي تساعد على توضيح أسلوبه ، ان العمود قد كسي بالشعر الانساني ، والظلام الذي يهجم على الاشكال ، وتبدو هذه الاشكال اللامنتظمة تتحرك كالاحياء ، والشكل ... الذي يبدو في الافق مثل (تنكه) ، وتضاف اليه بعض تفاصيل عضوية ، تكشف عن موضوع انساني ورموز ، تدل بوضوح على أسلوبه الخاص ، لكن هذه الرموز ليست مباشرة ، ولم تنفذ آليا ... بل هي حية مشبعة بالحياة .

ب - بول دلفو

كان (بول دلفو) في التاسعة والثلاثين من عمره حين تعرف على (دي كيريكو) في (بروكسل) في معرض أقيم هناك ، عام (١٩٣٦) .
وقبل هذا كان يرسم تجارب تقربه من (الوحوش) ومن التعبيريين أمثال (فلامنك) و (انسور) و بيرميك وسع تأثيره بأعمال مواطنه (ماجريت) ، فقد كان (كيريكو) صاحب التأثير الكبير عليه ، والذي ربطه بالسيرالية .

زار (ايطاليا) ودرس الفن الايطالي في القرن الرابع عشر ، مما جعل أسلوبه أكثر كلاسيكية .
وخصوصا في تقديم العمق الفراغي ، كما كان يفعل (كيريكو) ، وقدم في أعماله الكثير من العنصر الهندسية التي اشتهر بها الفنانون الايطاليون .
في لوحته (المرأة والمرأة) نرى الاطلال العديدة التي تذكرنا بايطاليا ، وفي نفس الوقت نحس بالصمت المطبق ، ونرى النساء العاريات واشباه العاريات ، مع الرجال الذين ارتدوا كامل ثيابهم ، مع القبعات . التي تذكرنا بأعمال (ماجريت) ، وكذلك التماثيل والقطارات .

ان الفرويدية قد أثرت على (بول دلفو) ، وعلى هذه الاعمال التي تشبه الحلم ، هذا بالإضافة الى الجوانب الجنسية ، وكل العناصر الاخرى مثل : الرجال والنساء والابواب هي رموز فرويدية خالصة .
ان لوحته الشهيرة (المرأة والمرأة) التي رسمها عام (١٩٣٦) ، وكررها عام (١٩٣٧) ، والتي استوحاها من (ايلوار) تقدم لنا في العمل الاول امرأة امام كهف تنظر في مرآة ، تقدم لنا (نرجسية) ولهذا فالمرأة هنا تعكس رمزا هاما ، وهي تقدم هذا الرمز واقعية تامة ، وهي الميزة الاساسية لجارب (دلفو) الفنية والسيرالية .

اما الكهف فهو يحتوي على (منظر) ، وعلى جبل يشبه ثدي المرأة . وهكذا تجسد اللوحة (حب الذات) بكل وضوح .

اما اللوحة الثانية التي قدم لنا (دلفو) نفس الموضوع (المرأة والمرأة) ، فنرى فيه نفس المرأة ، لكنها تقف في المقدمة تنظر الى المرأة ، بينما يظهر شخص آخر ، (ربما كان الفنان) الى اليسار ، وعلى الارض تبدو المجوهرات مرمية في الشارع ، وتبدو الاطلال الاثرية في الخلفية .

ومرة أخرى تبرز أهمية (النرجسية) في العمل ، ان جمال المرأة التي تحب نفسها ، هو جمال ضائع ،



ايف تانجي ... ماما... بابا قد جرح .



ايف تانجي ... الغرباء الخضم ١٩٤١



المرأة والمرآة لبول دلفو



الايدي ... بول دلفو

الاشخاص ، وفي كل الاحوال ... المرأة عارية والرجل
لابس ، وجميعهم يشاهدون مشهد حب ، كأنه
يدعو الناس الى ... الحياة .

لم يعرض (دلفو) مع (السرياليين) ، رغم ان
(بروتون) يقول بأن (دلفو) يقدم لنا الحلم على شكله
الافضل .. لكن أعمال (دلفو) أكثر رمزية ، وبطريقة
خاصة من السريالية .

مثل الاطلال لانها بعيدة عن الرجل ، لا تهتم به .
أما لوحته (طرق المدينة) فهي تقدم لنا ،
موضوعا أكثر تعقيدا ، ان المرأة الجميلة نفسها ، نصف
عارية ، تقف في وسط اللوحة ، وفي الشارع بين
المارة ، والرجال يرتدون كامل ألبستهم ، وقبعاتهم ،
لكن الملاحظ أن كل شخص من الأشخاص لا يظهر
عليه أي اهتمام بالآخر ، الافتاتان ... وبعض النسوة
يحملن المصابيح ، أو الشموع ، والرجال ينتظرون ...
ويبرز شخص الى اليسار امام المرأة ، وهو ينظر
باستطلاع الى آخر .

والمنظر المحيط باللوحة من الجهتين ، يقدم لنا
الخضار والازهار وبعض الاشجار ، وبحرة صغيرة ،
وجبل عال ، وان هذه الازهار تقدم لنا (رمز المرأة)
كما يرمز الى الجبل بالرجل ، وهكذا يمكن ان نفسر
الكثير من المشاهد على الطريقة الفرويدية .

ان من الواضح ان الفنان كان عاشقا لامرأة تدير
ظهرها له وهو يقدم لها الربيع والحياة ولكنها ترفض
رغم ماتحملة من الحيوية والحياة لهذا تبدو (مكبله)
ومقلولة ...

أما لوحته (الايدي) التي رسمها عام (١٩٤١)
فهي تقدم لنا نفس المرأة ، تقف بجانب امرأة أخرى
سمراء اللون ، وهما عاريتان ، والفنان يبدو موجودا ،
وقد رفع يده ، وهو يراقب المرأة ، ونرى زوج من

الفنان ماتا

بدأ الرسم عام (١٩٣٧) ، وأصبحت أعماله قريبة من أعمال (تانجي) ما بين (١٩٣٨ - ١٩٣٩) ، وتميزت بالالوان الممعة التي توضع على سطح القماش ومن ثم تحرك ، ويرسم عليها بالفرشاة بعد ذلك لتقدم الشكل الواضح .

وتميزت لوحاته الاولى بالرغبة في اكتشاف الاسلوب التلقائي والتعبير بهذه الطريقة .

وفي عام (١٩٤١) سافر (ماتا) و (موزرويل) الى المكسيك حيث شاهدها اعمال عمالقة الفن المكسيكي ، وتأثر (ماتا) بما شاهده من مناظر غنية ، ومن تجارب عريقة .

وان أهمية (ماتا) ترجع الى أنه كان الصلة الوثيقة التي ربطت الفن السيريلي بالفن الامريكي ، وبما حاوله من ابتكار لغة خاصة سيريلية تعبر عن العالم الذاتي .

وفي عام (١٩٤٢) بدأت تتبدل أشكاله ، وتخضع الى تغيير هام ، حين بدأ يرسم اللوحة على سطح دون اهتمام بالمنظور التقليدي ، وبدخول بعض العناصر الهندسية في أعماله ، وكذلك الخطوط المتحركة على المساحة .

لكن تجاربه الاخيرة خضعت لتطور كبير حين بدأ يلجأ الى الاساطير القديمة والرسوم الشعبية ويقدمها على شكل جديد مبتكر تماما ، إنه بدأ يكتشف أهمية هذه العناصر التي ترجع الى الحضارة السابقة لكولومبس في أعماله ، وهكذا أعطى السيريلية بعدا على صلة بالاساطير الشعبية والمخزونات القديمة ذات الاصل الهندي تماما .

« على الفنان أن يكون ملتزما
طالما أن البشر مترابطون
معا » (ماتا)

ولد (ماتا) في (تشيلي) وذهب الى (باريس) عام (١٩٣٣) حيث التقى مع (دالي) و (بونويل) و (لوركا) وتعرف على السيريليين ، وأصبح عضوا بارزا في هذه الحركة .

في عام (١٩٣٩) سافر الى (الولايات المتحدة) اثناء الحرب ، وكان احد العناصر الفعالة التي ساعدت على ربط السيريليين المهاجرين الى (امريكا) مع الآخرين الباقين في أوروبا .

وكان احد قادة الحركة (التعبيرية - التجريدية) . وأصبح صديقا لعدد من الفنانين الامريكيين الهامين من أمثال (أرشيل غوركى) و (موزر ويل) و (نوغوشي) وحقق عبر هذه الصلات وجودا هاما في الحركة السيريلية والتعبيرية .



إحدى تجارب الفنان ماتا الأولى



تحليل نفسي للفنان ماتا ١٩٣٩ .

ان هاتين الحركتين هما بداية تكون اللغة عندي ،
ان هذه اللغة هي بداية ((تكوين اللغة))، وقد انتقلت من
هذه الحركة التي يتضمنها العالم ، عدة أشكال من
الحركة التي سعت لتكوين (لغة) ، تستبدل باللغة
التي أهانت الانسان وكانت تلك بداية التكون والتي

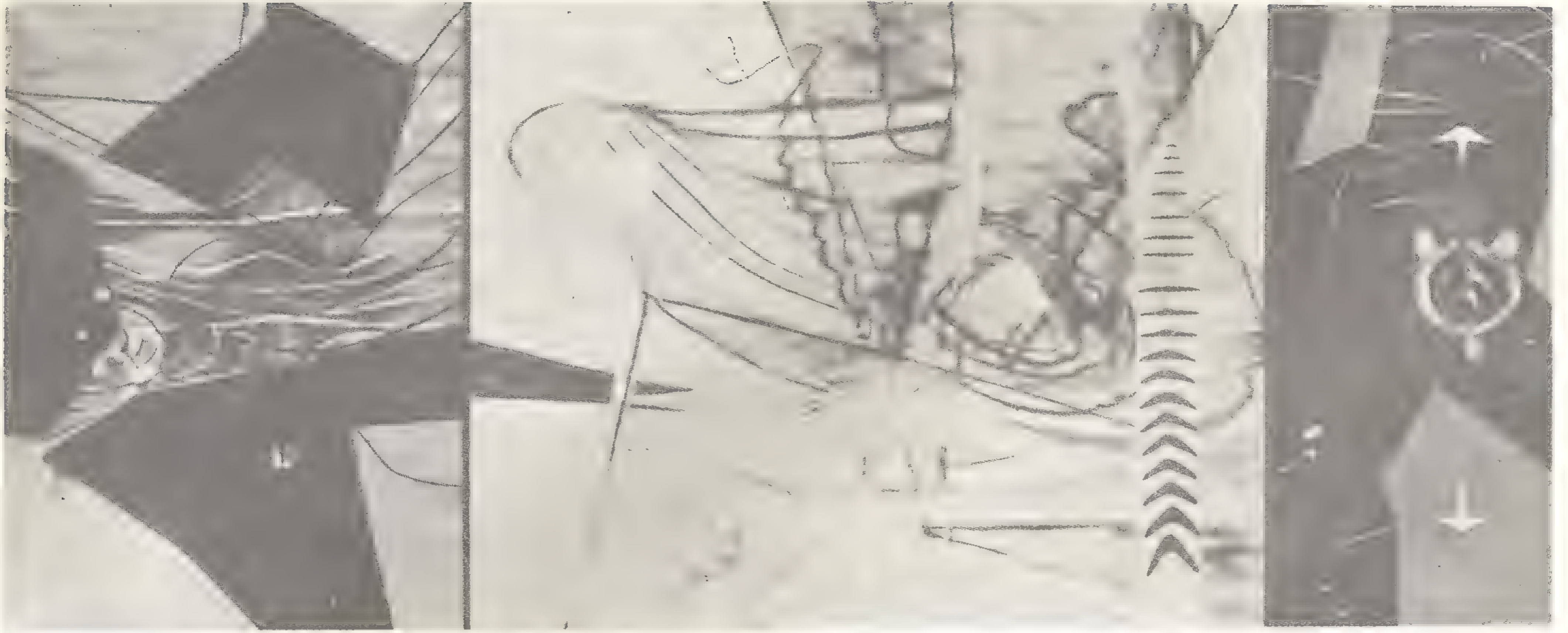
واستطاع (ماتا) في مراحله الاخيرة ان يقدم لنا
مواقف انسانية لا بعد الحدود حين رسم عدة اعمال عن
القضية الفلسطينية كان اخرها ما عرض في معرض
(من اجل فلسطين) ... وهكذا خضعت لتبدل
جذري معاصر .

حوار مع الفنان (ماتا)

● ماذا تعني السيريالية بالنسبة اليك في عام
١٩٦٦ ؟

— انني ارى ان (السيريالية) تعني ان نستخلص
من الواقع ما هو أبعد منه ، وأن نكون واعين للاشياء
من كل الانواع ، أن نقدم ما هو (اجتماعي) ، و
(اقتصادي) من العالم ، وايضا من (العقل) ، لهذا
السبب تبدو السيريالية هي عملية ثورية هدفها ان
تتحري فعالية الفكر الحقيقية ، بدون أي تأثير بالقيم
الاخلاقية والجمالية ، أن نسعى الى فهم الكائن الحي
والعالم .

انني أفهم العالم عن طريق الحركة ، كل شيء
يتحرك ، حتى التفاحة ، أو الزهرة ، اللتان تتمتعان
بحركة تختلف عن غيرها ، وكل هذه الحركات، تنعكس
في نفسي ... كحركات ، وانفعالات هي نفسها تشابه
الحركات .



اميرالدم للفنان ماتا ١٩٤٣

الاستمرار في العمل حتى نعطيهامعنى جديداً ، الثورة الدائمة . وإن الهدف هو الوصول الى فهم عميق للإنسان . . . وليس للاقتصاد وحده .

وهذا يعني ، المشاهدة العميقة ، وكل تصرف ثوري ، هو تصرف سيريالي ، سواء كان ثورة حزب سياسي يسعى الى توعية الجماهير ، يجب البحث عن الإنسانية . وإن كل التصرفات التي يقوم بها إنسان تجاه آخر والتي نسميها إنسانية ، هي شيء قليل جداً ، عما يمكن أن يفعله إنسان لخدمة آخر .

أن تكتشف العالم ، لا يعني ان تكذب ، وإن حالة العالم المعاصر وما يحدث فيه من آلام هي نتيجة لأننا لم نستطيع أن نملك القدرات أو الوسائل التي تساعدنا على خدمة الانسان . ولكن مازال الامل قائماً ما دمنا يقظين لوجود إمكانيات كبيرة من أجل تبديل العالم ، مع أن بعضها لا يبدو ظاهراً .

■ إنني سعت حتى لا اتجاهل أي شيء يحدث في هذا العالم ، خلال حياتي كلها ، ومن الواضح أن مهمة الفنان أن يكون (ملتزماً) ، طالما اننا . . . نحن البشر مترابطون معا . ان عليّ ان اولد في ضمير الناس ، كظاهرة واضحة ، وإذا خذل احدنا الآخر فاننا نفشل في الحياة ، ولهذا المعنى يمكن أن تكون هناك ثورة جنسية ، ذلك لأننا سوف نشعر بالحياة ، على اننا مترابطون معا ، من اجل قضية واحدة علينا ان نتوصل الى حلها ، ولكن لا يبدو اليوم - في هذه اللحظة - كما كان يرى في الماضي ان الارض كروية وهي تتحرك .

أصبحت اليوم عبارة عن (توتم) جديد يسيطر على عصرنا الراهن ، لنخرج من الرعب الذي يسيطر على العالم ، هذا الرعب الذي اوصلنا الى حرب (فيتنام)؟! ■ كيف تفسر علم الجمال في مفهومك المعاصر ؟ ! - أنا لا ادعي بأنني قد ابتكرت علم جمال جديد ان علم الجمال هو شيء يأتي فيما بعد حين قدمنا نظرة ثورية قد تكون دعوة للبشاعة ، في المظهر السطحي .

وإن من السابق لأوانه أن نتحدث عن ذلك ، أن نقول بأن هذه النظرة جميلة أو بشعة ، إنني وجميع السيراليين ، كل فعالية هي فعالية ثورية ، إن النظرة المعاصرة لا تقول إذا كان هذا جميلاً أولاً ؟ !

حياة (مارا) ، أو (سان جوست) هل هي جميلة ؟ كما أن القضية ليست قضية (مساحات متوازية) ، وهي ليست القضية الجمالية التي تشغل الفنانين السيراليين ، بل القضية الثورية ، ولهذا أنا لا أوّمن بالتحدث عن الجمال في هذه الحالة ، أنا لم أفكر في هذه الحالة ، أنا لم أفكر في أن أقدم ما هو جميل بالمعنى النارج للكلمة .

- ما هو التعريف الذي تعطيه لكلمة ثوري ؟ ! التي جعلتها اساساً في عملك ؟!

● إنني اعني بالثورية هي إعطاء أقصى الامكانيات المتاحة لوعي افعال الانسان ، في علاقتها مع الاشارة الهندسية والالانهائية ؟ ! إذا كانت كلمة ثورية مرتبط بالاحداث والتصرفات فهي (ثورية الظروف) والتي أصبحت الآن متجمدة وضعيفة ، ولهذا يجب

سالفادور دالي

مقدمة :

يمكن للاسباني [سالفادور دالي] أن يدعي ، بعد بيكاسو ، أنه يحمل لقب (أوسع الرسامين شهرة في العالم) ، إذ لا يكاد يمر أسبوع الا وتخصص الصحافة العالمية له فيه مقالا أو عدة مقالات ، لقد أدخل السريالية ، بحسناتها وسيئاتها ، الى جميع الاكواخ ، حين تطابق ، في فنه ، مع صورة من صور هذا المذهب ، كذلك يمكن اعتبار نتاجه ، على الرغم من ان فيه كمية كبيرة من التوافه ، واحداً من أجرا انتاجات التصوير السريالي واكملها انه يصور ، على كل حال الميل الأكثر اتجاهها نحو (الفرويدية) وضلالات (إيروس) (١) المصورة فيه بواقعية تترك مكاناً صغيراً لإبهامات الرمز ، إلا أن دالي يبلغ بأصالة موضوعاته وفظاظه طرفيه مكاناً يتجاوز فيه كل ما يمكن ان يوجد من مرضي ومضجر في هذا التعظيم المجنون للرغبات والشهوات .

كيف غدا عبقرى :

ولد سالفادور دالي ، وهو ابن كاتب عدل ، في عام ١٩٠٤ ، في فيغوراس ، بمنطقة كتالونيا ، ثم انتسب في عام (١٩٢١) الى مدرسة الفنون الجميلة في مدريد ، حيث لم يتأخر عن الظهور متميزاً بمعطائه

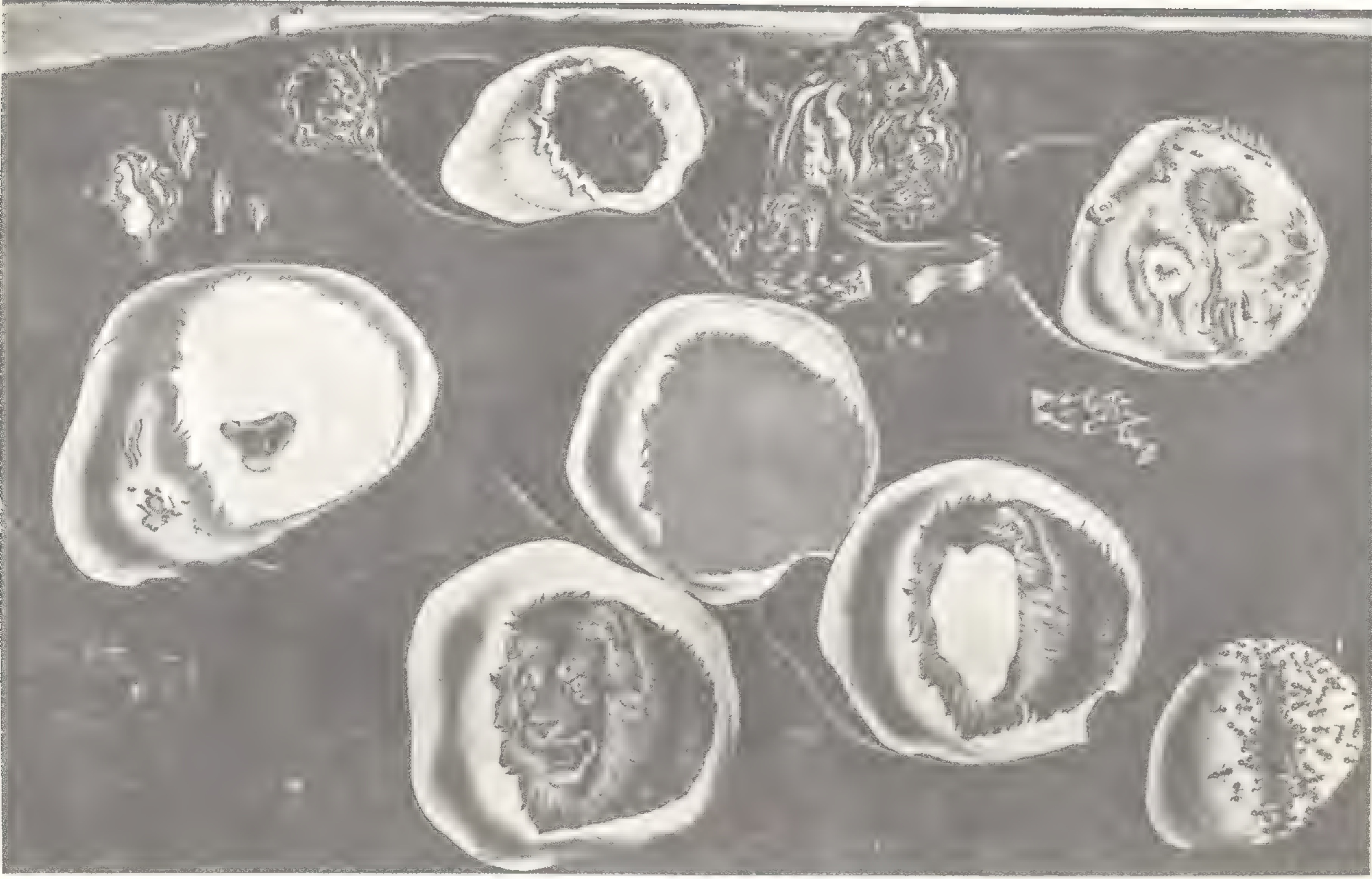
(١) إيروس : إلهة الحب لدى الاغريق ، وتمثل عادة في صورة تحمل ملامح طفل أو غريزة الحب لدى فرويد .

ترجمة : فريد جحا
عن مجموعة يونسفيلد

وشغبه في آن واحد .

وارتبط بعد أن تردد باستمرار على الاوساط الفوضوية والطليعية ، بصداقة مع غارسيا لوركا . وقد قام في عام ١٩٢٨ ، برحلته الاولى الى باريس ، حيث اتصل بالجماعة السريالية . وكانت سنة ١٩٢٨ حاسمة ، ففيها التقى (غالا) ، زوجة إيلور الاولى ، التي سيتزوجها في المستقبل ، واستقر منذئذ في باريس وعرض نتاجه في رواق (غومانت) برعاية بروتون وأسهم مع يونويل في اخراج فيلم (الكلب الاندلسي) .

كان دالي ، منذ عام ١٩٣٠ والى عام ١٩٣٥ ، ومن فضيحة (عصر الذهب) - فيلم يونويل الملعون الذي أسهم فيه ، الى نشر (انتصار اللامعقول) ، الذي لخص فيه نظرياته عن آلية تداعي الصور



لوحة للفنان سلفادور دالي

السير في هذا الطريق الذي ينقل وساوسه الخاصة والفنى الخلاق الذي طبع نتاجه بين عامي (١٩٢٨) و (١٩٣٥) والذي كان انعكاس تحرر داخلي ، ولكن لا شيء - منهجياً - متفقاً عليه أكثر من هذا التفجر لفنائية نوع جديد من الفن .

وإنه ليوجد ، حتى في قلب المشروع السريالي ، تعظيم لشأن الرغبة باعتبارها عاملاً ، محركاً أساسياً للحياة النفسية الانسانية ، ذلك أن من طبيعة الرغبة ، أو (حين نأخذ بالمصطلح الفرويدي) أن من طبيعة مبدأ اللذة الدخول في نزاع يجري في أن واحد مع الحقيقة الخارجية ، متمثلة بالدرجة الاولى بالمجتمع ومحرماته ، ومع مختلف السلطات النفسية اللاشعورية تفرياً ، والتي هي تعبير مستبطن عن هذه المحرمات نفسها .

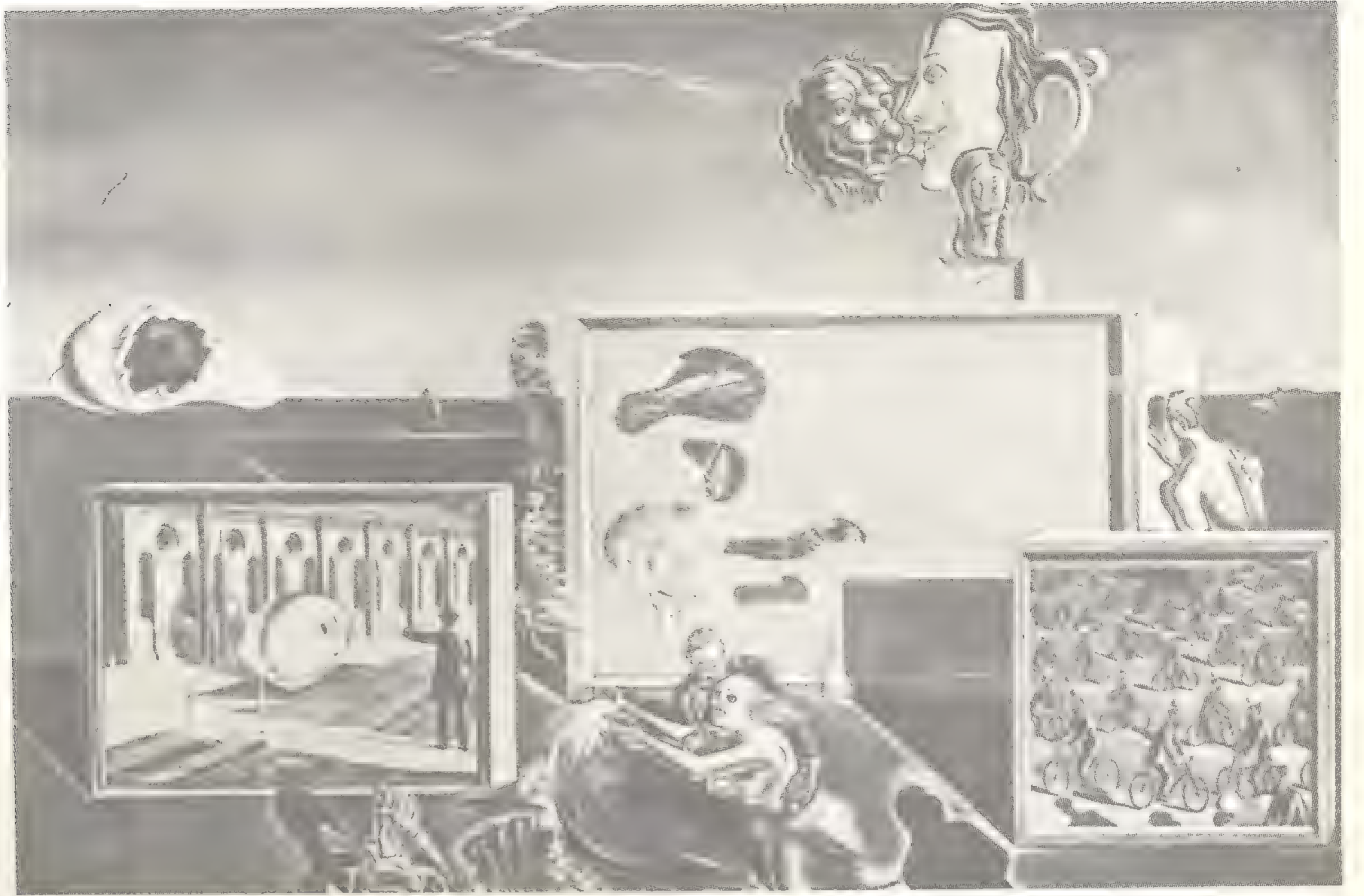
إن أصل غالبية الاضطرابات العقلية ، التفتيش في الدعوى التي يقيمها بدون انقطاع ، مبدأ اللذة بتظاهرات للقانون خارجية وداخلية ، لقد فهم دالي ، هذا كله ، فهماً عميقاً ، كما يشهد على ذلك إهتمامه بعلم النفس المرضي بصورة عامة ، والهواس الهذيان بصورة خاصة ، هذا الشكل المثالي من أشكال

كان دالي خلال هذه السنوات المحرك المتحمس لسريالية يعوزها التوازن ، وعندما غدا شهيراً في الولايات المتحدة الاميركية ، رحل اليها ، مع رغبة عارمة في الحصول على مال يكافئ موهبته ، وكان ذلك شبهة ، أدت مع أخريات ، الى القطعية مع بروتون في عام (١٩٤١) وأخذ دالي ، منذ ذلك العام يوزع وقته بين نيويورك وباريس ومرفأ (ليفا) الذي يمتلكه في كاداكيس باسبانيا .

الذهان (٢) التاديلي النقدي :

أفرت (المستقبلية) و (التكعيبية) دالي على التوالي ، لذلك لم يبدأ عملاً شخصياً حقيقياً إلا بدءاً من عام (١٩٢٧) ، وتم ذلك خاصة بعد لوحة حملت عنوان (الدم أحلى مذاقاً من العسل) ، تلك اللوحة التي كانت صفتها الحصرية لا تقبل الجدل ، وكان على مخالطة السرياليين ، ومعرفة أكثر عمقا بكتابات الحركة النظرية ، أن تشجعا الرسام على المثابرة على

(٢) جنون هذيان من أعراضه الأساسية الهذاء الثابت الذي لا يصحبه اضطراب عقلي آخر .



تجربة أخرى للفنان دالي



لوحة لدالي من وحي الفنان مييه

الهديان المنظم ، الذي تعبر فيه الرغبة عن نفسها بشدة ونقاء يتحديان المحرمات الجنسية ، وسيتولد عن هذا التفكير في بعض الحالات المرضية المميزة النشاط الهذلياني النقدي الشهير ، الذي هو [طريقة عفوية للمعرفة اللاعقلانية المعتمدة على تجمع تفسيري - نقدي للظواهر الهاذية] ، وبعبارة أخرى ، يقترح دالي استعارة صفة رسالة اللاشعور الفظة من الذهان ، ومنطقه في-الهديان ، وتماسكه المفكك ، الا انه يرفض ان يدع نفسه سجين مذهب ما ، ويرغب في الاحتفاظ بحق النظر في أسوأ الاضطرابات العقلية ، فالفنان يلهو على لوحتين : انه حين يتصنع الذهان ، يحرق القوى المظلمة الكبرى في داخله ، ولكنه حين يصبها في قالب التعبير الفني ، يتخلص بذلك ، من سلطانها وينجو بنفسه .

عالم دالي :

اننا نعثر على هذا الخليط من الجهود والنشاط في تطبيق الطريقة على التقنية التصويرية ، ويسجل دالي في كتابه (حياة سرية) :

[هانذا ، طوال النهار ، جالس أمام الحامل ، كنت اثبت لوحتي كوسيط التنويم المغناطيسي ، لأرى انبثاق عناصر خيالي الخاص منها ، وعندما كانت الصور تتوضع بوضوح تام على اللوحة ، كنت أرسنها

في الغالب ، انه يقدم ، متناقضا مع أكاديمية أساليب تصويرية مستعملة ، رؤى توصف ضمن أجراً أنواع التصوير الغربي ، إن نتاج دالي ، وهو مجموعة جد واضحة لرغبات غير معترف بها ، يملك أكبر قدرة على تقديم الجسد الانساني ، وهذه الرغبات يحيل اليها محللو النفس كل شيء ، لكن ذلك سيكون ضيئل القيمة اذا لم يستمد منه شعر غريب ، يجد فيه التصوير أخيراً نفسه .

ان دالي رسام ما هو بيولوجي ، وحشوي ، أي رسام التحليل ، وباختصار كل تحولات المادة ، إن أكثر أعماله تأثيراً يحصل عليها بتغيير الخصائص الانسانية للأشياء المألوفة ، كما فعل في لوحته **إصرار الذاكرة** (رسمها في عام (١٩٣١) وهي موجودة في متحف الفن الحديث في نيويورك) ، حيث تغير الساعات تشكيلها الى بعض الاطعمة .

وتحول الاشياء لديه يشكل إهتمامه الأكبر ، وهو يتفنن منذ لوحته الرجل غير المرئي (١٩٢٩ - ١٩٣٣ - لوحة غير منتهية ، موجودة في مجموعة غالادالي) ... يتفنن في عرض اشكال تحوي معنى مزدوجاً كما فعل ذلك من قبل الرسام (ارشيمبولدو) (٤) .

ان ذلك يشهد على ما في ينابيع اللغة التصويرية من أهمية غير منتظرة ، فهل غدا دالي رساما رغماً عنه ؟

ان (ج . كاسو) يعتقد بذلك عندما يشير الى استعمال المنظور الفضائي لغايات رمزية في أعمال مثل لوحاته **ملاءمة الرغبة** (١٩٢٩ ، مجموعة خاصة) أو **الذات المتوهمة** (١٩٢٩) مجموعة السيد والسيدة سيدني جانيس - نيويورك .

إن عالم دالي يلامسنا أخيراً بظرفه في الاحتفال بالمفزع ، وبأساطيره المعاشة (حيث تحاذي زوجه غالاً لينين ووليم تل) ، وبصورة الحيوانية الشاذة (التي يتحول النحل والجراد فيها الى حيوانات ضخمة داعرة) .

على أن نتاج دالي بعد عام (١٩٣٩) يفرق في الأكاديمية الأكثر رجعية ، ويتسم بطابع الصوفية المشبوهة ، وهو بالمقابل ، يحمل في حقول نشاطه الأخرى التي يتصدى لها (اعلانات ، محاضرات وعروض ، رياش ، ديكور البالية ، مجوهرات ، رسومات ، زجاجيات ، الخ ...) يحمل دالي في ذلك كله طابع عبقريته ، ويكشف عن واحد مناخل السريالية الأساسية في الحياة اليومية .



ولادة الرغبات - دالي .



الكاردينال ... دالي

في الحال ، وهي حارة] .
إن جميع مجهودات الفنان ترمي الى استدعاء الصور البصرية الذاتية ، وترتيبها في الفراغ (التصويري) ، وهو من أجل عملية الرسم ، يرجع الى لعبة الصور المطبوعة ، أو النقل الملون ، إن البحث عن نظام تشكيلي ، هو في غير محله ، فدالي يطلب من فن التصوير ان يكون [تصويراً فوتوغرافياً باليد ، وباللون] . فكلما كان التصوير أهلاً لتجسيد استيهاماته (٢) مع أكبر قدر من « الواقعية » قدر له أن يبلغ غرضه : وهو قذف الاضطراب في عقل المشاهد .

ويعرض عالم دالي نفسه إذاً ، على شكل أنواع من طبقات الخيالي ، الى تصوير مدقق ، وألوان صارخة

(٣) الاستيهام : تصور تخيلي خادع من حلم أو هلوسة .

(٤) رسام ايطالي (١٥٢٧ - ١٥٩٣) عرف عنه رسم الاشكال

المؤلفة من زهور وفواكه ، ومن محار وأسماك .

بيت

دالي ولوركا

بقلم: انطونيو رودريغو
ترجمة: خليل شطا

لقد تعارفنا في مدريد ، في قصر الضيافة الجامعية في مطلع العام الدراسي ١٩٢٢ - ١٩٢٣ ، بعد أن أتى [غارسيا لوركا] من غرناطة عام (١٩١٩) ، وكان عليه ان يقيم في هذا القصر بشكل نهائي ومالبثت شعبية [لوركا] ان جعلت من غرفته ميدان مناظرات شعرية، وكان [سلفادور دالي] يقول بأنه موجود في مدريد [لتابع دراسته كرسام]، لقد كان شابا وسيم الوجه في الثامنة عشرة من عمره ، ممشوق القامة ، عيناه الكبيرتان والخضراوان تفيضان بالسحر ، وكان مظهره ينم عن الغرابة والشذوذ ، فقد كان شعره طويلا ، وهو يرخيه على خديه ، مما يثير الدهشة في النفس بحيث كانت الفجريات اللواتي يأتين ليجلسن كنساج ازاءه في شقته الصغيرة الواقعة في شارع [مونتوريول بفيغا راس] يلقبته [صاحب الشعر الطويل] ، أما لباسه الرسمي فقد كان أيضاً مخالفاً للمألوف ، فهو يضع رباط عنق عريض ومفرط في الطول ، وطاقية من صوف سوداء ، مدورة ومسطحة . طويلة الوبر . ودثاراً للكتفين لا يخلو أيضاً من الغرابة . حقا كان يبدو وكأنه من الشخصيات الهزلية الاصيلة في مسرح [فالي أنكلان] وكان الناس في الشارع يلتفتون الى الورا لدى مروره ، فلقد كان يثير فضولا كبيرا بحيث كان والده وأخته اللذان اصطحبا به يخشيان أن يطارده المارة ذات يوم أو يرشقونه بالحجارة .

وفي قاعة الطعام في قصر الضيافة كان هؤلاء الاشخاص الثلاثة ، الذين يلبسون ثياب الحداد على الوالدة التي توفيت منذ عهد قريب ، يشيرون فضول

المشاهدين الذين أخذوا ينظرون اليهم بوجوه واهتمام . تقول [آنا ماريا دالي] بهذا الصدد : [في وسعنا ان نلاحظ نظرة تنم عن الفطنة والذكاء ، وهي تشبه لفتة سلفادور بنظرة [فيدريكو غارسيا لوركا] الذي يوشك ان يصبح صديقه ، وكان هناك آخرون غيره ينظرون الى هؤلاء الاشخاص الثلاثة ويتعاطفون معهم ، نذكر من بينهم [اوجينيو مونتيس] و [ارنستو هالفتر] و [دانييل فاسكيز دياز] و [مانويل أبريل] و [كلوديو دياز] ، و [جوزي مورينو فيلا] ، و [لويس بونويل] و [رامالو سولونسو] و [جوزي أنطونيو روبيو] ، و [ارنستو لا سولدي لا فيغا] ، و [بيبي بيلو] . . .

. . . كان قصر الضيافة عبارة عن كلية جامعة أسستها جماعة من الاساتذة من أجل مجموعة المتخرجين في الدراسات العليا ، يشرف عليها العالم بالفيزيولوجيا الشهير [سانتياغو رامون إي كاجال] ،

وكان جو هذه الكلية يعكس بدقة لأول وهلة الروح السائدة في المؤسسة الحرة للتعليم التي كان فيها | غيز دي لوس ريوس | يأمل أن يوجه البلاد نحو | الافكار الأكثر تسامحا والأكثر تساهلا | في الحياة والثقافة الأوروبية | وكان الطالب يتمتع فيها بجو عائلي وبتربية ذات نزعة إنسانية ، ويعيش الشباب وهم يختلطون بالاساتذة والباحثين والشعراء أو الفنانين الذين كان نموذجهم الفكري والفني والانساني يعتبر منبهاً وهادياً لهم .

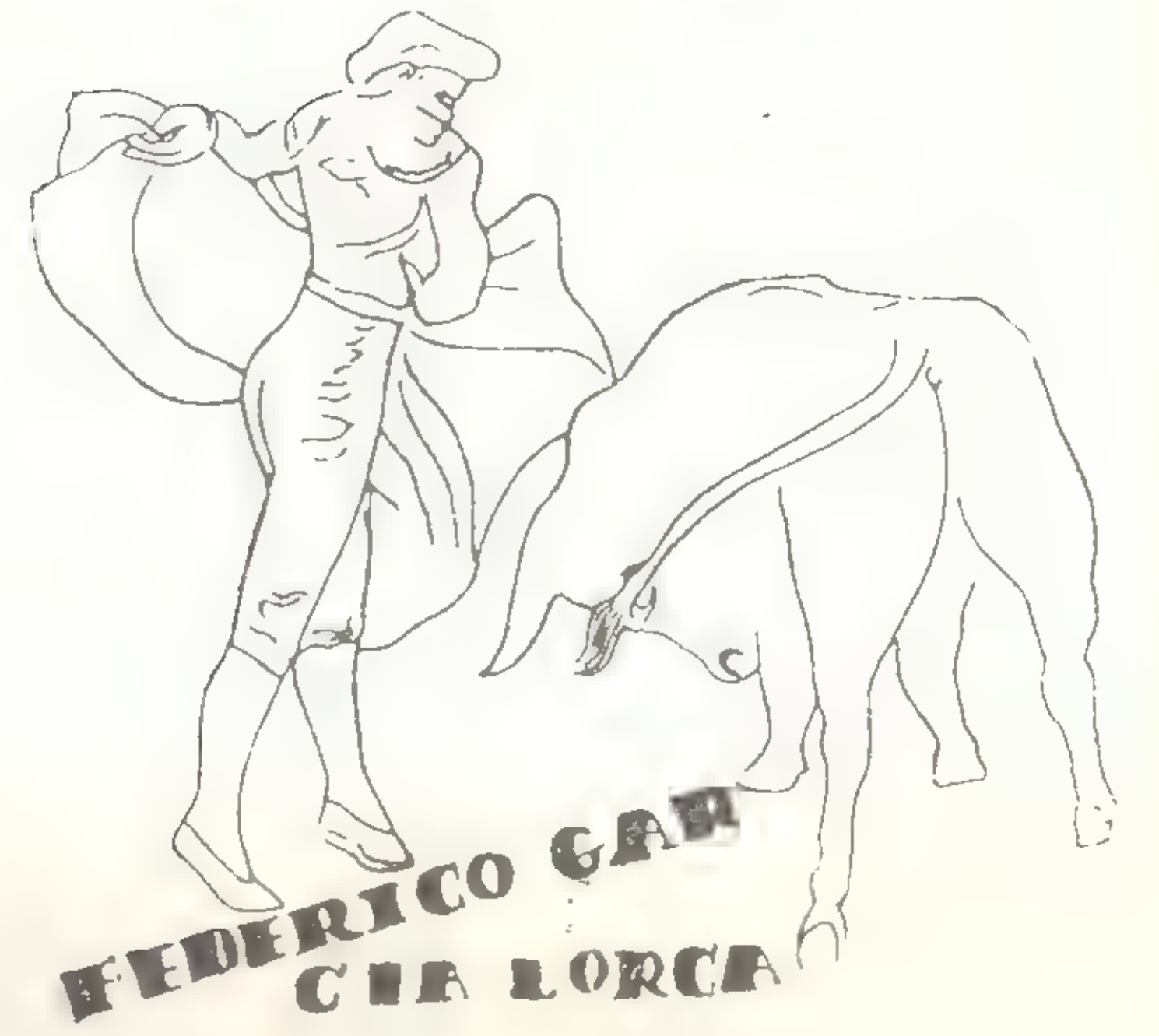
كان الاتصال بين رفاق الدراسة ينشأ أحيانا عن شؤون الحياة اليومية التي يشتركون فيها، فيجتمعون بالسفراء المقيمين الممتازين أمثال الشعراء | جون رامون جيمينيز | ، | جوزي مورينو فيلا | و | جورج غين | .. وكثيرا ما كان آخرون يترددون على | رابية اشجار الحور | ، وهكذا كان | جوان رامون خيمينيز | يسمي قصر الضيافة ، بصفتهم اصدقاء هذا القصر وهم | سانتياغو رامون | اي | كاجال مينديز بيدال | و | جوزي اورتيفادي غاسيت | و | اوجينيو دورس | و | رامون ديل فال انكلان | و | مانويل دي فاللا | ... وكان هناك أيضا الزوار أو المقيمون المؤقتون الذين كانوا يستفيدون من اقاماتهم المتقطعة في مدريد للمرور بهذا القصر . كان | انطونيو ماشادو | قادما من | بايزا | أو من | سيفوفي | . وكان اونا مونو قادما من سالامانكا ... كانوا جميعا يهتمون في النشاطات الثقافية بالمحاضرات أو الحفلات الموسيقية أو القراءات الادبية ، أو بمداولات جوهرية .

لقد كان قصر الضيافة نافذة مفتوحة على الثقافة العالمية ، وكونت مختبراته علماء بارزين أمثال (غيرا) و (غرانده) وسيفيرو أوشوا ، وكاتالان ، الخ . وقد القى فيه دروسا قيمة عدد من الشخصيات العلمية البارزين أمثال مدام كوري وايرنفتون وانشتاين ، ودي بروي وبرغسون وويلز وغيرهم كثيرون . لقد اجتذب هذا القصر أيضا العديد من رجال الادب والفن والتكنولوجيا : ج . اليوت سميث ورونيه غوزي وميتلهورفر وهيم وهوارد كارتر ولوكوربوزيه وفرانسوا موريك ، ورافيل ، وسترافنسكي ، ولويس أراغون ، وبول كلوديل وفاليري وايلوار ...

كانت تحيط بهذا البناء اشجار الحور والزيفرن والاكاسيا والرند الوردية اللون ، وكانت جدرانها مغطاة باللبلاب ولذا حينما وصل اليه المختص باللغة الاسبانية جون ب . تريند هتف قائلا : « أوكسفورد وكمبريدج في مدريد ! »

عاش (دالي) شهره الاولى فوق « رابية شجر الحور » كعامل لا يبالي بالتعب وكفنان منعزل ، بالرغم من الجو المرحب والمفرح ، والمضايق الذي

EX-LIBIS



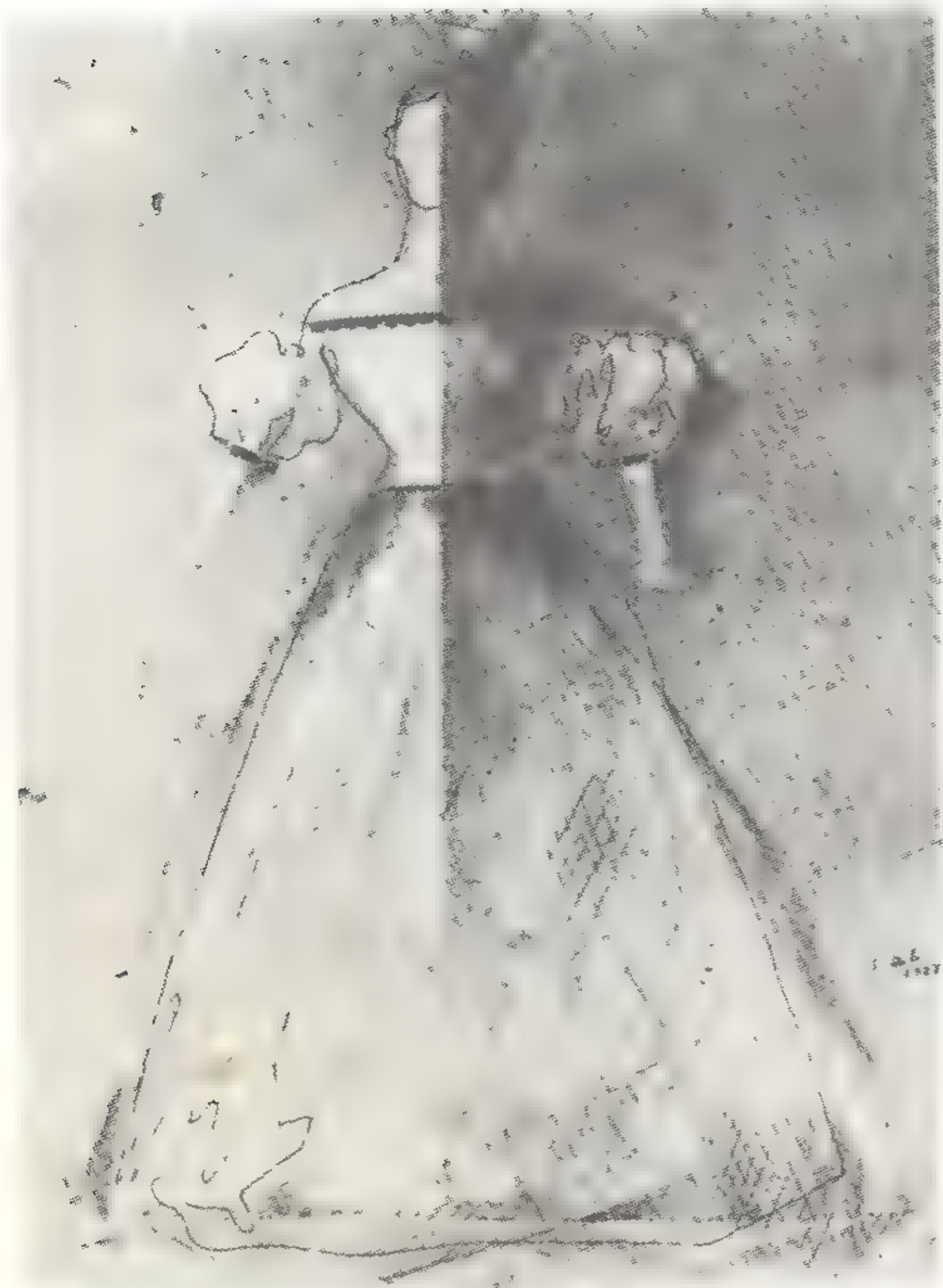
غلاف كتاب لوركا - رسم دالي .



صورة لوركا كما رسمها دالي .

روعة هذا الرسم الذي ما يزال يذكرنا ببيكاسو يوم كان يهتم بالفن الاغريقي ، ان رسومه المعقدة التي تتخللها بقع ولطخات خبر يرفع من شأنها قليلا بالرسم المائي ، هذه الرسوم تبشر بقوة بالرسم دالي السريالي المشهور في سنواته الاولى حينما كان يقيم في باريس .

» برصانة جذيرة بشخص انحدر من كاتالونيا تخفي وراءها رعاية نادرة تظهرها ملامح وجهه ، لم يكن دالي ينسى توضيح مايجري في كل لوحة ، فيكشف بذلك عن موهبته الابدعية الاكيدة .



تصميم زي ماريانا سيندا

9 de 11
 Querido Manuel
 Que por parecer a todos el fin de restauración
 de la Monarquía. Pero me parece este carácter como tal
 la fuerza el estero, me parece ahora me voy a dentro 2 meses
 me has podido estar mala en forma a cumplir una carta terrible -
 Yo siento mucho estar haciendo de Toluca por que según
 lo siento que fuera el estero me voy a naturalmente
 me voy a hacer los devotos, ya que si me encargo de
 los no solamente la misma sería para hacer algo tan
 como supiera a naturalmente, en cualquier tiempo, apesto
 que hay naturalmente este país. apesto perfectamente su
 natural en justicia -
 No hay que hablar de que me sea tan deprimido
 como la monarquía. Porque es imposible que sea restaurada
 en un momento, al contrario, de los sucesos solo Manuel Angulo
 y yo te lo podemos hacer -

رسالة دالي إلى لوركا عن مسرحيته

يسود رفاقه ، ان (بيبان بيلو) هو الذي اكتشف ذات يوم رسومه ولوحاته التكعيبية ، فأخذ يشيد في أنحاء القصر بموهبة هذا الفتى القادم من كاتالونيا الغريب والصموت الذي يتعرض للسخرية بسبب كرهه للمجتمع . واذا بهم جميعا يندفعون نحو غرفة هذا الفنان التي تكتنفها الاسرار ! وفي ذلك اليوم قصرت المسافات وبدأت الصداقات خصوصا مع لوركا . كتب الشاعر رافاييل ألبرتي عن دالي في تلك الفترة : - « بدا لي دالي خجولا جدا وصموتا . قيل لي انه يعمل طول النهار ، ينسى الطعام أحيانا أو يصل الى قاعة الطعام بعد الوقت المعين ، وحينما ذهبت الى غرفته وهي حجرة ضيقة متواضعة شبيهة بغرفة فيديريكو ، تمكنت من الدخول اليها بصعوبة ، لانني لم أكن أعلم أين أضع قدمي ، ذلك أن الارض كانت مغطاة بالرسوم ، لقد كان دالي يتمتع بموهبة هائلة ، وكان آنذاك بالرغم من حداثة سنه رساما مدهشا ، فكان يرسم كما يشاء نسقه في الرسم كلاسيكيا وصافيا ، لم يكن رسمه بالقلم الخالي من العيوب بأقل



مشهد من مسرحية ماريانا ... دالي

طويلة عند شاطئ البحر يتأملون أثناءها غروب الشمس الرائع في شهر نيسان ، ويجوبون الروابي المتموجة التي تحيط بكاداكيس ، وكان (فيديريكو) يضيء البهجة على هذه النزهات إذ كان يلقي بعض القصائد بصوته الهادئ الرقيق « أنشودة الخريف » ، « الحرباء تنوح » ، « أغنية القمر » .

وكذلك فقد كانوا يقومون برحلات بحرية ، في زورق يحملهم بعيداً في عرض البحر ، وهم يصفون الى موسيقى الامواج الساحرة ، وإن كان فيديريكو يخشى البحر كثيراً ، ويعتبر أقل اصطحاب للموج بداية حقيقية للفرق .

لقد استطاع فيديريكو ان يتصل في كتا لونيا برجال الفكر ، وتمكن أيضاً من التردد على الندوات الادبية والفنية في برشلونة ، وقام في منزل دالي بقراءتين لمسرحيته « ماريانا بينيدا » ، الواحدة في كاداكيس والثانية في فيغيراس ، ولدى مروره في (برشلونة) اقام حفلة موسيقية أنشد فيها قصائده في مسرح أثينا كال كانودا ، وفي هذه الفترة بالذات

آلى كاراغيس . هنا كانت أسرة دالي تملك بيتا في الساحل يقع على شاطئ ايس لانيس حيث كانوا يمضون عادة أيام الفراغ وأشهر الصيف . وماتزال كاراغيس حتى اليوم من أجمل مناظر الامبوردان وساحل البحر الابيض المتوسط انه كما يقول الشاعر الفرناطي وهو مفتون « مشهد طبيعي خالد ورائع . » حينما كان يقوم بنزهاته الطويلة عند المغيب بين حقول أشجار الزيتون ، يذكره هذا المشهد الطبيعي بالاراضي المقدسة . ولذا كتب بانفعال عميق :

بستان الزيتون في كاداغيس ، ما أروعه !

انه ينطوي على جسم مدهش وروح غامضة ...

ومرت الايام هنيئة ، ناعمة ، مليئة بالاحاسيس اللذيذة والتسلية البريئة ، تهدهدها صداقة دون سلفادور دالي الحديثة العهد والمفعمة بحماسة دون سلفادور دالي وأنا ماريانا الجميلة التي ما تزال تحتفظ بخصل شعرها المنسدلة على الطريقة الانكليزية للفتاة المراهقة والتي كان فيديريكو يشبهها بالقديس جبرائيل رئيس الملائكة ، فكانوا جميعا يقومون بنزهات



صورة للفنان سلفادور دالي



لوحة ساشياغو لدالي

بدأت مراسلته الودية مع [أنا ماريا دالي] . وهي أجمل ما كتبه الشاعر ، أنظر اليه يقول لها : « أنا ماريا ، ما أسعدك ؟ أيتها الفاتنة ، إنك سمراء كأشجار الزيتون والمفعمة بالاسرار ، أنت يا ابنة البحر وربة الجمال ، ما أروعك ! » .

حقاً كانت برشلونة تحتل آنذاك مركزاً هاماً للفن الطبيعي في أوروبا ، هذا الجو الرائع راق كثيراً للشاعر غارسيا لوركا وفتح أمامه آفاقاً واسعة وألهب شاعريته وغمره بالحب والحنان . . .

كان غارسيا لوركا حينذاك ينظم أناشيده الأولى التي صدرت في نيسان ١٩٢٦ في « المجلة الغريبة » تغنى فيها بجمال كاداكيس التي هي أشبه ما تكون بذراع ممدودة دالي المبدع وصاحب الصوت الدافئ الحنون ، فيقول :

« سلفادور دالي يا صاحب الصوت الرقيق أنا لا امتدح فقط رسوماتك التي تنبض بالحياة ولا ألوانك التي تضيء على الواقع الجمال والبهاء بل أتغنى أيضاً بعواطفك الجياشة وروحك الإيية » .

أقام دالي آنذاك أول معرض له في قاعة عرض دالمو ، وكان له من العمر إحدى وعشرون سنة ، كانت نظراته تنم عن عواطفه النبيلة التي تنعكس على لوحاته ، على حد قول مجلة الفنون ، لقد أجمعت الصحافة على أن « هذا الفنان سيخلد اسمه في عالم الفن في عصرنا الحاضر » .

كانت صورة [ماريانا بينيدا] قد تجاوزت حدود الاسطورة ، ذلك أنها ترمز الى المثل العليا النبيلة وبخاصة الى الحرية في القرن التاسع عشر ، إن بطلة هذه المسرحية تنحدر أيضاً من غرناطة شأن [فيدريكو غارسيا لوركا] نفسه ، لقد كانت صديقة الشاعر في طفولته ، وقد أفضى به الامر لان يعتبر نفسه مديناً لها ، وقد خصها بمسرحيته الأولى . وكان على [سالفادور دالي] ان يصمم ديكور المشاهد ، وانتقل (غارسيا لوركا) الى فيغاراس للعمل معه ، وإذ تأجل « العرض الاول » في البداية لاسباب سياسية (كانوا يعيشون آنذاك في عهد دكتاتورية بريمو دي ريفيرا) ، ثم لأسباب أخرى ، فقد كتب (دالي) الى (فيدريكو) بعد ان نفذ صبره : « أنا انتظر كل يوم » وأخبره في رسالة أخرى أنه يتصور « تماماً » الإنجاز التشكيلي للمسرحية :

« من الطبيعي أن مسرحيتك الرائعة « ماريانا بينيدا » لا يمكن إخراجها في ديكور سخيف ، وأعتقد أنني أستطيع تقديم ديكور لائق بها مع بعض الزملاء المشهورين » .

« تعليمات عامة للإنجاز التشكيلي لمسرحية ماريانا بينيدا » :

« يجب أن تكون جميع المشاهد محاطة باللون الأبيض على طريقة الطباعات الحجرية ، كما تخيلت أنت ذلك ، ويمكن أن يكتب على هذا الإطار الأبيض إلى جانب العنوان أحد الأبيات الشعرية الذي يتغير في كل فصل من التمثيلية » .

« اللوحة الجدارية لكل ديكور يجب أن تستخدم تعليمات مسرحية تشكيلية ، ومن الضروري أن تكون فقط كخلفية لشخصيات التمثيلية ، وأن تحمل ألوان الملابس زاهية ، لا بد أن يكون الديكور بلون واحد لكي تظهر هذه الملابس للعيان قدر المستطاع ، إن مجموع الاثاث كالمرايا التزينية ، والمناضد المزخرفة ، الخ . ترسم فقط على الديكور ، ويصنع البيان من الكرتون المرسوم ، وكذلك الامر فيما يتعلق بباقي الاثاث البارز ، غير أن زجاج النوافذ يجب ان يكون حقيقياً ، هذا ما أراه أنا ، وانت ما رأيك ؟ » .

« لا بد أن يكون الديكور بسيطاً ، بحيث لا يثير احداً ، لأنه عندما ترفع الستارة ، وقبل أن يبدأ الجمهور بالتفكير ، يجب أن يكون كل شيء هادئاً وطبيعياً » .

« بالإضافة الى ذلك يوجد هنا ، للأسف ، العديد من الناس الذين يتقبلون هذه الأشياء ، فكل منهم يخاف أن يعتبروه غيباً ، فيقول انها تروق له ، لكي يحسبوه ذكياً ؟ » .

(حاشية خاصة بماريانا بينيدا)

« الاستفادة الى أقصى حد من التأثير الإيحائي العاطفي الذي يحدثه تطابق ألوان الديكور » .

وصل (غارسيا لوركا) الى فيغراس في مطلع شهر أيار وأول عمل قام به في منزل دالي هو تقديمه لرب الاسرة كتابه الثاني « أغاني » ، صدر قبل أسابيع من وصوله ، لقد كان يعرف مسبقاً الفرح الذي سيحدثه ، ذلك أن (سلفادور) كتب قبيل ذلك أن والده « كان مسروراً » لإخراج تمثيلية « ماريانا بينيدا » ، وأنه ينوي حضور العرض لها بصحبة أفراد عائلته جميعاً ، « وأضاف انه اذا لم تنشر شيئاً لمدة شهرين سن يكتب لك رسالة فظيعة » ، وفي هذا الكتاب أهدى الشاعر « شجرة الغناء » الى آنا ماريانا ، أما هي فقد كانت تعرف ذلك لأنه كان قد كتب لها سابقاً ، « في كتابي القادم سوف أهديك أغنية ، لا أعلم ان كانت ستروق لك ، ولكنني بذلت كل جهدي ، لكي تكون من أجمل قصائدي » .

لقد أخذوا يعدان الديكور بلا إبطاء ، وذلك في مرسوم سلفادور ، فقد كان التعاون تاماً ، واذا بالكاتب المسرحي يطلع الرسام على جو غرناطة في الربع الاول من القرن التاسع عشر . واقتراح (فيديريكو) استخدام أشكال مسرحية منمنمة تتلاءم



صورة والد دالي كما رسمها



وصول كريستوف كولومبوس لدالي .



المسيح كما رسمه دالي

مع طباع العصر التي هي في أساسها رومنسية ، يقول في رسالة وجهها لمانويل دي فاللا : [لقد فكرت فيك باستمرار بينما كنت أصمم ديكور مسرحية] ماريانا بينيدا [الذي يتميز بطابع أندلسي رائع] هذا الطابع الذي تفهمه دالي بثاقب ذهنه عبر صور أصلية ومن خلال أحاديثي الحماسية ساعة فساعة [، ولم تكن هناك أية إشارة « فولكلورية » .

كان [فيديريكو] من أجل توجيه الإخراج ، يقوم بجولات كثيرة بين فيغراس وبرشلونة ، وكثيرا ما كان يصطحب معه سلفادور ، كان يذهب لحضور تجارب المسرحية في مسرح [غويا] وكانت اقتراحاته صائبة لأنها وليدة بديته الخارقة ، أما الشاعر الذي كان في الوقت نفسه رساما وموسيقياً فقد كان يحب إتقان جميع التفاصيل من ديكور وتماثيل صغيرة واصطحاب موسيقي ، كان [فيديريكو] يعد آنذاك معرضاً لرسومه في برشلونة ، وقد شجعه على ذلك جماعة مجلة الطليعية « صديق الفنون » ، وشارك (سلفادور دالي) و (سيبا ستيان غاش) مشاركة حاسمة في هذا القرار ، لقد كان (فيديريكو) يميل للرسم منذ طفولته ، فمن هوامش دفاتره المدرسية انتقل الى زخرفة مؤلفاته النثرية وقصائده ورسائله ، والى كتبه فيما بعد ، وذلك بدقته وحنانه وحماسه نفسها التي أظهرها أثناء طفولته ، وحينما كان يذهب من أجل تجارب المسرحية كان ينزل في فندق كونرال الكبير ، لقد كتب للناقد الفني سيبا ستيان غاش على ورقة تحمل عنوان هذا الفندق ليحدد له موعداً : « صديقي العزيز غاش ، لقد وصل دالي منذ وقت قريب نحن ننتظرك بين الساعة السادسة والنصف والسابعة في مقهى « ذهب نهر الراين » هذا المساء إن استطعت ذلك ، سأحمل معي مجموعة من رسومي لتلقي نظرة عليها » ، وفي ذلك المساء بالذات اختار الرسوم التي يجب عرضها في اليوم التالي من « العرض الاول » للمسرحية الواقع في الخامس والعشرين من حزيران ١٩٢٧ ، وذلك في قاعة عرض دالمو ، وكانت هذه هي المرة الاولى التي علق فيها (لوركا) لوحاته على جدران قاعة العرض ، وقد كانت إحدى لحظات فرحه العظيم أن ينظر اليه الناس كرسام : « إنها لفرحة كبرى » ، على حد قوله ، أن تدشين معرض اللوحات الفنية هذا ضم أولئك الاصدقاء الذين جعلوا حلم الفنان الغرناطي ممكنا وهم (جوزيب دالمو) و (جوزيب كاربونيل) و (م. أ. كاسانيس) و (لويس غونغوار) و (ريجينو سينز دي لامازا) و (سيبا ستيان غاش) و (لويس مونتانيا) و (رافايل باراداس) ، و (غوييرز غيلي) و (سلفادور دالي) دالي الذي تفيض نفسه إعجاباً بالشاعر الغرناطي ، والذي بعد قراءة قصائده

هتف في « المجلة الجديدة » :

« إن الفريزة المثيرة للشهوة عند لوركا تسبق دائماً مخيلته ، ويقوم الذهن على أي حال بدور ثانوي ، وحينما يسبق خياله رسومه ، تتأثر به هذه الرسوم ، فتظل مجرد زخارف فتانة تقريباً ، وهي شبيهة باللوحات الشعبية الصبائية » .

« إن المنهج الشعري لرسوم (غارسيا لوركا) يميل الى تجريدية عضوية ، تساعدنا في ذلك الخطوط الدقيقة والفيزيولوجية ينتسب (لوركا) بوضوح الى الاندلس ، وهو يتمتع بحس قديم للعلاقات الملونة والبنوية المعبر عنها بهذه النزعة الى اللاتناسق التوافقي غير المراقب الذي يتسم به الفن التشكيلي الشرقي العريق في جملته ، إن رسوم (لوركا) بالرغم من قابليتها للتشكل المثير للشهوة والشاعري ، تتصف بعيب من غير المرجح أن تقع فيه على الإطلاق ، نحن جماعة الامبوردان ، ويقوم هذا العيب برفاهة ذوق لا تطاق » .

إن الاستقبال الطيب الذي رتبته برشلونة لرسوماته شجع (فيديريكو غارسيا لوركا) على قبول الفكرة التي أبدأها (غاش) و (دالي) بنشر كتاب لرسوماته ، على أن يكتب له الاول تمهيداً والثاني خاتمةً ، كان (فيديريكو) يقر دائماً بعرفان الجميل نحو أصدقائه الكاتالونيين ، كتب في رسالة لغاش : « لولا مساعدتكم لي ، يا أهل كتالونيا لما استطعت الاستمرار في الرسم » .

في الايام الاولى من تموز عام ١٩٢٧ عاد (سلفادور دالي) و (غارسيا لوركا) الى فيغيراس للانتقال مع من تبقى من أفراد العائلة الى كاداكيس ، لقد جرت العادة على أن يذهبوا إليها في مطلع (حزيران) ، غير أنه في تلك السنة كانت حياة البيت تدور حول الشاعر،



لوحة المسيح المصلوب .. دالي

فالاب والابنة ينتظران عودة (سلفادور) و (فيديريكو) بعد الانتهاء من معرض الرسم ، ويصل معهم زائر آخر هو ضارب القيثارة (ريجينو سينز دي لامازا) الذي استقر في برشلونة منذ عدة سنوات ، في هذه الفترة بالذات كان هؤلاء الاصدقاء الثلاثة متلازمين دائماً . لقد حدثنا الموسيقي الشهير عن نزحاتهم الليلة عبر المدينة ، حيث كانت احاديثهم تتجه دائماً نحو السياسة ، ويذكر أن (لوركا) عرف نفسه ذات مساء بأنه مسيحي فوضوي ، وغالباً ما كانت السهرة تنتهي في إحدى الحانات المعروفة حيث كان (سلفادور) يرقص الشارلستون وكأنه محترف خبير .

لقد تم تعارف الشاعر والرسام وضارب القيثارة في القصر الجامعي في مدريد .

في (كاداكيس) وفي المنزل الواقع على شاطئ البحر ، وهو ملك إيس لانيس ، كانت أسرة دالي بصحبة مدعوها يتناولون جميعاً طعامهم على الشرفة ، وكانت الامواج ترتد وتتلاشى بجانبها ، وبعد العشاء ، في ليالي تموز الحارة ، كان ريجينو يقدم لهم « أغنية انطونيو الى كمبوريو العاطفية » ، و « البفالون الاربعة » ، وبعض الاغاني الخفيفة ، بينما كانت اصوات الامواج الصاخبة تترامى اليهم ، وفي بعض الامسيات ظهرت (ليدا) وهي أرملة أحد الصيادين ، وكانت مفرمة بأورس ، وتقص عليهم حكايات غريبة . تثير إعجاب فيديريكو وسلفادور .

وفي الصباح ، عند طلوع الشمس كانت أنفاس القيثارة تنتشر في أرجاء البيت ، لقد كان الموسيقي يدرس ، وسلفادور يرسم بنشاط في مرسومه . وفيديريكو ينظم بانفعال قصيدة « مقدمة إيفيجينيا ضحية للآلهة » ، وفي وقت مبكر كانوا يذهبون في نزهة بحرية على المركب « سون » ، من ناحية رأس كروس ، وناحية توديل . واذا بالاصدقاء الثلاثة يجلسون لتناول الطعام في أحد المروج ، ثم ينامون وقت القيلولة في كهف معرض للرياح وسط الصخور العالية .

لقد غادر (غارسيا لوركا) كاداكيس على مضض ، فلقد كانت الحياة فيها بالنسبة اليه « متعة حقيقية » ، ولكن أهله كانوا يطلبون منه العودة بسرعة ، كان دون سلفادور دالي ، وريجينو ، وأنا ماريا ، وسلفادور يشاطرون صديقهم « الساحر » حزنه ، ومع ذلك فإن (فيديريكو) ترك في البيت « قليلاً من نوعية صداقته » ، كما كتب ذلك (سلفادور) بعد ذلك بقليل .

ولدى مروره ببرشلونة اتصل بسيباستيا غاش « أمل أن أراك ، سأكون في فندق كوندالك ، أرجو أن تجربوا موتانيا بذلك ، ان أمكن ، لعدة أسباب أنا مضطر لمغادرة كاداكيس الرائعة وهذا الصديق العزيز على قلبي كثيراً ، فإنني أفعل ذلك بحزن حقيقي . »



الحرب الأهلية ... دالي

وما ان وصل الى (غرناطة) حتى كتب الى آنا ماريادالي : « لقد سررت في كاداكيس كثيرا جدا بحيث أشعر ، وكأنني رأيت حلما جميلا . . . ، اني استميتك عذرا ، وأنا أجثو أمامك ، على بعض الهفوات التي صدرت مني بلا قصد ، لماذا لا تأتين الى غرناطة مع أخيك ؟ سوف يكتبن اخواتي لك لدعوتك ، بلقي تحيتي لعمتك ولوالدك ، الذي غمرني بفضله وعطفه وحفاوته ، تحياتي (لسلفادور) أما انت فإنك تعلمين ، بأنني لا أنساك .

وبناء على الدعوة التي كررها الشاعر لسلفادور ولاخته أجاب هذا الاخير برسالة بليغة تفيض بالود والحنان قل أن نجد لها مثيلا :

« عزيزي فيديريكو ، اكتب لك الآن وأنا اشعر بالصفاء والطمأنينة . الجو رديء في شهر ايلول اللعين . المطر يهطل والرياح تعصف . السفن ما تزال في المرفأ ، مما يتيح لي أن أسمع أكثر الاصوات العذبة التي تتعالى من المنزل . . . اختي تخطط ثوبا الى جانبي بالقرب

من النافذة . وفي المطبخ يصنعون المربيات انهم يفكرون بتجفيف العنب . أما أنا فقد رسمت طوال فترة ما بعد الظهر سبع زخارف على شكل موجات متتابة ، تشبه تماما موجات البحر المتلاطمة . . . وغدا سوف أرسم سبع موجات غيرها ، فأنا أشعر بالرضا والارتياح لأنني أجيد رسمها ، بالاضافة الى أن البحر يشبه كل مرة أكثر البحر الذي ارسمه .

« تصور أيضا أن القديس سيباستيان هو شفيع كاداكيس ، هل تذكر صومعة القديس سيباستيان الواقعة على جبل بوني ؟

« هناك قصة روتها لي ليديا تبين كيف كان مقيدا على العمود ، ومع ذلك فقد ظل ظهره سليما . يا للفرابة ! ولكن لا نلح أكثر من ذلك ! سأجاوبك الآن على الرسالة التي تتحدث فيها عن تأمين مستقبل مناسب . وسأتكلم بصراحة تامة لأنني اعتبرك أخا مخلصا وفيما . .

« أنا استغرب لكونك لا تتقدم للاشتراك في اية

مسابقة . يجب أن تقتنخ والدك ليسمح لك بالعيش الهادئ دون الاهتمام بضمان المستقبل ، والتفكير بالعمل الجدي والجهد الشخصي ، الخ . فما عليك الآن سوى نشر مؤلفاتك ، وهذا الأمر جدير بأن يجاب لك الشهرة ...

((أفكر الآن في الذهاب الى بروكسل لأقلد لوحات الهولنديين في المتحف . وقد سر والدي كثيرا لهذا المشروع ... أما بخصوص الذهاب الى غرناطة ، فانا لا أريد أن أخدعك ، لأنني لا أستطيع ذلك ، فإني أنوي القيام بمعرض في برشلونة سيكون شيئا ضخما ، يا عزيزي ، فلا بد لي من العمل حتى ذلك الحين كما أعمل في الوقت الحاضر ، طوال النهار دون التفكير في شيء آخر .

((لا تستطيع أن تتصور كيف انصرفت كليا الى رسم لوحاتي وبأي رقة وحنان أرسم نوافذي المفتوحة على البحر الذي تتناثر فيه الصخور العالية ، كما أرسم سلال الخبز ، والثنيات اللواتي يعملن في الخياطة ، وكذلك تراني أرسم السمك والسموات بدقة وبراعة . . .)) وداعا ، إنني أحبك وأرجو أن نتلاقى قريبا ليتم فرحي وهنائي . . .

((أكتب لي ، الى اللقاء ، الى اللقاء ، اني ذاهب للانصراف الى لوحاتي العزيزة .))

وبعد ذلك بقليل ، كتب (دالي) الى صديقه ، وهو يفكر دائما في الرسم :

((فيديريكو ، انني أرسم لوحات رائعة أكاد أظير لها فرحا ، ذلك أنني أبداع بصورة تلقائية مطلقة ، دون الاهتمام بالناحية الفنية ، وأنفذ أشياء توحى الي بانفعال عميق ، فأحاول رسمها بصدق وأمانة ، أي بدقة تامة ، لقد توصلت على هذا النحو الى ان اتفهم الأشياء ، بالحواس تفهما مطلقا ، لدي احساس في بعض الاحيان أنني أستعيد بشدة غير متوقعة حماسة طفولتي وأفراحها ، أحب الاعشاب كثيرا والأذنين الحمراءوين المعرضتين لأشعة الشمس ، وكل ما في الكون يبعث في نفسي الفرح والسرور .))

في تلك الفترة كان (سلفادور دالي) يعتبر (لوركا) صديقا حميما له ، إن تبادل الرسائل بينهما تكشف لنا عن جو ودي يسوده التفاهم والمودة الصادقة ، صحيح أنه لكي نطلع على مدى صداقتهما لا نملك سوى رسائل (دالي) المحفوظة بين وثائق أسرة لوركا ، أما رسائل الشاعر فقد اختفت حينما نهبت جيوش (فرانكو) بيت (دالي) الكاتب العدل وأحرقت ، وثائقه لتتدافا . وعلى الرغم من كل شيء فإن رسائل الرسام ، تبين لنا تماما أن صداقتهما قد استندت منذ اللحظة الاولى على إعجاب متبادل :

((عزيزي فيديريكو ، سوف أرسم لك جميع الغلافات التي تريدها بالنسبة للمجلات التي تذكرها لي ، ولكن لا بد من توضيح ذلك أكثر ، أرجو أن تمدني بمعلومات دقيقة تتعلق بقطع المجلة وبلونها .

((لقد أمضيت البارحة فترة ما بعد الظهر بكاملها وأنا أعيد قراءة رسائلك . حقا انها مذهشة وخارقة ، فكل سطر فيها يتضمن اقتراحات حول الكثير من الكتب والمسرحيات واللوحات الخ . . ان طموحاتك هائلة !

ولا أستطيع أن أصور لك مدى تقديري واعجابي بك ، تماما كما تعجب أنت بلوحاتي . حقا انك في نظري أعظم شاعر معاصر .))

من المؤسف جدا أن تصدر من (دالي) بوادر النفور وتمزق عرى الصداقة بينهما ، أخذ (دالي) يبتعد عن صديقه الحميم حينما توطدت علاقته بالوسط السريالي ، وذلك في شهر آذار (١٩٢٨) يوم صدر البيان الكاتالوني المقاوم للفن .

وما مضى على ذلك سوى بضعة أشهر حتى غيرت رسائل دالي لهجتها . ففي نيسان ١٩٢٨ نشرت مطبوعات « المجلة الغربية » « مجموعة قصائد غجرية ملحمية » فبعث دالي حينذاك الى صديقه برسالة طويلة يهاجم فيها شعره الغنائي الذي كان موضع اعجابه منذ عهد قريب !



لوحة من وحي الضنان ميه .



من أعلام دالي .. الغريبة .

« عزيزي (فيديريكو) قرأت كتابك على مهل ، ولا يسعني الا أن أعلق عليه ، بالطبع يتعذر علي أن أشاطر بعض النقاد رأيهم ، غير أنني أعتقد أن رأيي الدقيق في الشعر ، ربما كان يهكم بعض الشيء :
أولا : أن أفضل ما في كتابك ، كما يبدو لي ، هو النهاية « استشهد القديسة أولالي » ، و « اشاعة حول زهرة سجيئة » ، أن شعرك يفقد في هذه القصائد جزءا كبيرا من الطابع الفولكلوري ، وهو أقل جمالا من شعرك السابق .

ثانيا : شعرك في هذه المجموعة يتسم بالطابع التقليدي ، أرى فيه عنصرا شعريا ضخما لم أر مثله من قبل ، غير أنه مرتبط تماما بقواعد الشعر القديم ، وهو غير قادر على تحريك شعورنا ولا يستجيب لرغباتنا الحالية ، ربما تعتقد أن بعض صورك جريئة ، وأن قصائلك تنطوي الان على مقدار أكبر من اللامعقول ، أما أنا فاستطيع أن أقول لك أن شعرك يدور في مجال الافكار العامة المبتذلة ، وهو يفتقر الى الاصاله .

« أنا واثق من أن الجهد في الشعر المعاصر لا معنى له الا بالهروب خارج الافكار التي اصطنعها عقلنا اصطناعا حتى انه أضفى عليها المعنى الحقيقي الدقيق التي تظهر به . »

لقد أقلت هذه الرسالة بالتأكيد باب المراسلة بين (دالي) و (غارسيا) ولا يعود سبب ذلك الى أن الشاعر استهجن هذه الآراء ، ذلك أنه كتب الى (غاش) يقول له انه تلقى رسالة طويلة جدا ، من (دالي) تنم عن عقل ثاقب ، ولكنها لا تخلو من أحكام تعسفية وأفكار اعتباطية ، يثر دالي في هذه الرسالة خصومة شعرية ممتعة ، توقفت هذه المراسلة في الواقع

بسبب ابتعاد الرسام الواضح ، ففي الصيف التالي عام (١٩٢٨) كان الشخص الذي دعاه (دالي) الى (فيغراس) و (كاداكيس) هو (لويس بونويل) كتب هذا الاخير رسالة الى (بيبان بيلو) يقول فيها : « دالي وأنا متقاربان ومتشابهان أكثر من أي وقت مضى ، لقد تعاوننا في اعداد سيناريو ضخيم فريد في نوعه . » . وكان يقصد بذلك سيناريو فيلم « الكلب الاندلسي » .
لقد أعلن دالي رايه المبشر الفطيع الذي لا رجوع عنه ، وذلك أثناء محاضرة القاها في الثاني والعشرين من آذار ١٩٣٠ ، في « نادي أثينا » ، في برشلونة ، تحت عنوان « الأخلاق السريالية . » ، تقول شعارات هذه الاخلاق : « نحن حريصون على الاسهام ، في هدم عالم الحس والفكر ، والقضاء على نفوذه ، يجب علينا أن نحط من قيمة كل ما يمت بصلة الى العواطف النبيلة ، والمشاعر الانسانية . . . » .

وهكذا أنهى دالي بعنف وفظاظة صداقته مع لوركا ، ومع ذلك كله فقد احتفظ (لوركا) المعروف بمروءته وكرم أخلاقه ، بإعجابه بالرسام كاملا ، وعلى مر السنين تحول دالي الى مهرج عالمي ، حتى انه لم يتورع بدافع اعلاء شأنه ، عن أن يشوه ذكرى الشاعر النبيل ، وعن أن يتنكر له ويطن فيه ، وذلك بإصداره بعض التصريحات الحقيرة ، ولنذكر على سبيل المثال تصريحه التالي الدنيء :

« أفضل أن أتذوق سمكة مكبوسة بالزيت على التفكير بأصدقائي جميعا ، هؤلاء الاصدقاء الذين قضوا نحبهم رميا بالرصاص ، ولاقوا مر العذاب . »
و حينما قتل غارسيا لوركا بالرصاص ، لم يتأثر دالي لمصرعه ، وكان هذا الامر لايعنيه في شيء . . .

الفنان أرشيل غوركي

١٠

بقلم : نظار نظاريان

اعجابهما ، قالت الاميرة : (ما أروعها من لوحة نموذج للفن ، انني مسحورة بهذه اللوحة) ، وهذه اللوحة من السيراميك ، بطول ١٤ قدما وعرض ٨ أقدام ، محضرة في اليابان باذن من البروفسور كارلين موراديان وهو ابن أخت الفنان ، لقد انتهى كارلين في هذا العام من كتابة سيرة أرشيل غوركي في ٢٧٠ صفحة سوف يصدر في اليابان في نهاية العام الحالي باللغتين الانكليزية واليابانية عن دار سيبو ، مع خمسين لوحة ملونة ، وعشر رسائل قيمة من رسائل غوركي عن الفن وعشر مقابلات للفنان . كما انه صدر عام (١٩٨١) كتاب قيم في اليابان باللغة الانكليزية للناقدة التشكيلية ، (دايان والدمان) في ٢٨٥ صفحة من الحجم الكبير مع ٦٥ لوحة ملونة الى جانب اكثر من مئة لوحة بالاسود بعنوان (أرشيل غوركي نظرة الى الماضي) .

ولكن من هو أرشيل غوركي او (فوستانيك آدويان) :

ولد رائد مدرسة (التعبيرية التجريدية) للفن أرشيل غوركي واسمه الحقيقي (فوستانيك آدويان) في ١٥ نيسان عام ١٩٠٤ في قرية خوركوم من قرى مدينة (وان) في ارمينيا الشرقية من عائلة ارمينية عريقة تمتد جذورها الى القرن الخامس الميلادي في ارمينيا . كان والده يدعى (ستراك آدويان) يكسب عيشه من اعمال تجارية صغيرة حينما او من اعمال البناء حينما آخر . ففي عام ١٩٠٨ هرب هذا الرجل من المظالم التركية تاركا زوجته وأولاده ووطنه ، والتجأ الى امريكا واستقر في مقاطعة بروفانس ، وبقي هناك حتى بعد جمع شمله بأولاده ، وتوفي في سنة ١٩٤٧ . اما والدته الفنان وكانت تدعى (شوشانيك ديرما رديروسيان) بقيت ترعى اولادها مجتازة درب الآلام ، فكم أثرت هذه المرأة في تكوين نفسية الطفل ،

كتب [اندريه بروتون] عن [أرشيل غوركي] ، بمناسبة افتتاح معرضه عام ١٩٤٥ يقول : (... انه الوحيد في جيله الذي له طابعه الخاص الفريد ... وفي تقديري ان غوركي هو الوحيد ، بين جميع الرسامين السوراليين ، الذي يستطيع أن يتصل بالطبيعة بصورة مباشرة) .

اما [ايلوار] فانه لا يساوم في تقديره لفن غوركي عندما يقول : (انه نابض العين ... غوركي هو اول رسام ، بالنسبة الي ، انكشف له هذا السر ... لقد سحرت اخيرا امام لوحة بتوقيع غوركي وهي لوحته المسماة ب (الرثة هي عرف الديك) التي يمكن اعتبارها بابا كبيرا قد فتح على عالم النسبية ... من مقال بعنوان : السورالية والرسم) .

في نيسان من هذا العام عندما زار امير اليابان هيتاشي والاميرة هاناكو مطار مدينة نيوفوارك في الولايات المتحدة ، سحرا بتلك اللوحة الجدارية ، (فريسك) ، التي تزين قاعة المطار والتي ابدعتها ريشة الفنان العالمي [أرشيل غوركي] وتدعى تلك اللوحة او اللوحات ب (ايفيشن - يفوليوشن او فورمز ايروداينميك ليميتيشنز) وقد ابدى

صورة الفنان أرشيل غوري .



فوستانيك ، لم ينس ذكرها خلال حياته وظل يقدسها في كل مناسبة من المناسبات تلقى الفنان تعليمه الابتدائي في مدرسة مسقط رأسه ، قرية خوركوم ، وظهرت بوادر الموهبة الفنية فيه وهو لم يتجاوز الرابعة من عمره ، عندما بدأت انامله في رسم صور القديسين وابطال التاريخ الارمني سنة ١٩٠٨ . وفي هذا العام تنتقل العائلة المؤلفة من الفنان وامه وشقيقتيه (وارتوش و ساتينيك) الى مدينة (وان) . لقد ارتبط غوري بشقيقته وارتوش ، فيما بعد ، يث لها همومه وآلامه وآراءه في الفن والحياة ، في اكثر من ١٥٠ رسالة بالارمنية والانكليزية .



والدة الفنان أرشيل غوركي .

تموز سنة ١٩٤٨ لقد إنهارت مقاومته ، فأنهى حياته بالانتحار شنقا من سقف مرسمه بعد أن كتب على صندوق خشبي بالطباشير الكلمات التالية : (وداعا يا اعزائي) . هكذا بشكل غريب مأسوي انتهت حياة (آرشيل غوركي) الذي ترك أعظم أثر في تاريخ الفن الأمريكي الحديث والفن العالمي . وكان في لحظاته الأخيرة ، - حسبما جاء عن مؤرخي حياته - يقرأ قصة تشيخوف (الراهب الاسود) وكان يعيد قراءتها مرات ومرات وبخاصة الاسطر التالية (... ويوشوش له الراهب الاسود بأنه عبقرى . وأنه مات لأن جسمه الهزيل قد أضاع توازنه ، وإن هذا الجسم كان عاجزاً عن الخدمة لمدة طويلة كستار العبقرية) .

غوركي من السورالية الى التجريدية ، الى التعبيرية التجريدية :

لم ينسى الفنان صور وطنه طيلة حياته ، فظل مرتبطاً بمناظره الخلابة التي بقيت مصدراً من مصادر إلهامه الى جانب تاريخ وحضارة ذاك الوطن ، إن دقة الحساسية والعاطفة الشرقية الحارة ، والصدق في تلك الاحساسات ، كل هذه كانت من الصفات المتمثلة في نفسية غوركي ، هذه الصفات التي بدت واضحة على لوحاته في حرارة الالوان وحركة الخطوط

في عام ١٩١٢ اخذت للفنان صورة فوتوغرافية مع امه لارسالها الى والده ، وهي الصورة الشهيرة التي خلدها (غوركي) فيما بعد في لوحتين رائعتين اعتبرهما النقاد (مونا ليزا القرن العشرين) ، وفي عام (١٩١٤) عندما بدأت المذابح الجماعية التركية للارمن ثارت مدينة وان ضد المذابح واعلنت المقاومة فحاصرتها القوات التركية ، وبعد مقاومة عنيفة استمرت اشهرًا عديدة انهارت المقاومة ، وبدأت المذابح الرهيبة ، فهربت عائلة الفنان مع الآلاف الهاربين ، مات القسم الكبير منهم ، وبعد مسيرة ثمانية ايام على الاقدام وصلت العائلة الى القسم الروسي الى مدينة (بريغان) سنة ١٩١٥ حيث استقرت بشكل مؤقت . اخذ الفتى خلاله يبحث عن عمل يساعد به اهله ، فاشتغل أجيراً عند صانع أمشاط ثم عاملاً في مطبعة ، وانتقلت العائلة الى مدينة (تفليس) سنة ١٩١٨ - ١٩١٩ حيث لاحقتهم المجاعة ، فماتت الام جوعاً في ٢٠ آذار ١٩١٩ وهي لم تتجاوز ٣٩ من العمر ، تاركة ايتامها بلا معيل أو سند ، عادت العائلة الى بريغان لتسكن في خرابة بلا سقف ، ومن هناك انتقلوا الى اسطنبول ، الى احدى دور الايتام عام ١٩٢٠ ، ومنها نقلتهم جمعيات الايتام الى الولايات المتحدة الى نيويورك . استقر غوركي مع شقيقتيه في ولاية (فورتاوان) حيث التقى بوالده بعد ١٢ سنة وانتسب الى المعهد المركزي للفنون في نيويورك وانهى المعهد في سنة ١٩٢٦ ، واصبح مدرساً فيه لمدة خمس سنوات ، يقال انه عمل في هذه الفترة في معمل للاحذية لكنه طرد منه ، لانه كان يرسم صوراً على اطراف الاحذية . وفي عام ١٩٢٥ اتخذ لنفسه اسماً فنياً مستعاراً (آرشيل غوركي) وذلك بسبب ما كان يكن للكاتب الروسي (مكسيم غوركي) من المحبة والتقدير ، كما ان كلمة غوركي كانت تعني (المرارة) ، لم تكن حياة الفنان مرة وعلقماً ، وكفاحاً مستمراً في سبيل لقمة العيش والابداع الفني ، فلم يذق طعم السعادة إلا نادراً ، تزوج للمرة الاولى ثم طلق ، وتزوج للمرة الثانية من ابنة بحار ، فرزق منها بنتين وبدأت مرحلة جديدة من المآسي ، فجاءته الضربة الاولى عندما احترق مرسمه مع (٢٧ لوحة) وعدد كبير من الرسوم الصغيرة سنة ١٩٤٦ ، ولكن ضربات القدر استمرت ، فأصيب بسرطان المعى واجريت له عملية جراحية في نفس السنة ، وفي عام ١٩٤٨ اصيبت يده اليمنى بالشلل بسبب حادثة سيارة حطمت له احدى عظام الكتف ، وتوقف الفنان عن الابداع وهو في قمة نضجه الفني ، فكانت هذه الضربة مميتة بالنسبة لفنان حساس وهب حياته كلها للفن ، تركت جرحاً عميقاً في نفسه لم يستطع تحمل وطأتها ، فبعد اسبوع من الحادثة تركته زوجته آخذة ابنتها معها . ففي ٢١



لوحة لغوري رسمها عام ١٩٤٧



المحراث ... رسمها عام ١٩٤٧

الحساسة الصادقة ، ولم تمنح من ذهنه ما كانت تقص له أمه من الحكايات والاساطير الشعبية ، الى جانب العادات والتقاليد القومية ، ففي عام ١٩٢٠ رسم مجموعة لوحات وجوه تمثل اعضاء واصدقائه ، واضعاً فيها كل ما كانت تعتلج في نفسه من الاشواق والاحزان ، الى جانب لوحات للطبيعة الصامتة ، ففي هذه الفترة يبدو الفنان تحت مؤثرات الفنانين العالميين من أمثال : | سيزان ، بيكاسو ، ماتيس ، براك ، ميرو ، كاندنسكي ، ماكس ارنست | الى جانب تراث الفن الارمني . لكن غوري تخلص فيما بعد من تلك المؤثرات شاقا طريقه نحو الفن | السيريالي | ولكن دون التوغل في السيريالية لمدة طويلة ، وإنما سرعان ما توجه نحو فن حديث خاص به ، حتى إننا نراه فيما بعد يقف موقفاً مخالفاً للسيريالية ، التي اوضحت بعض الدروب امام غوري ، ففي رسالة الى شقيقته (وارتوش) كتب يقول : [... فن اكاديمي متخف



لوحة الفنان مع والدته عام ١٩٥٦



حديقة سوتشي عام ١٩٤١

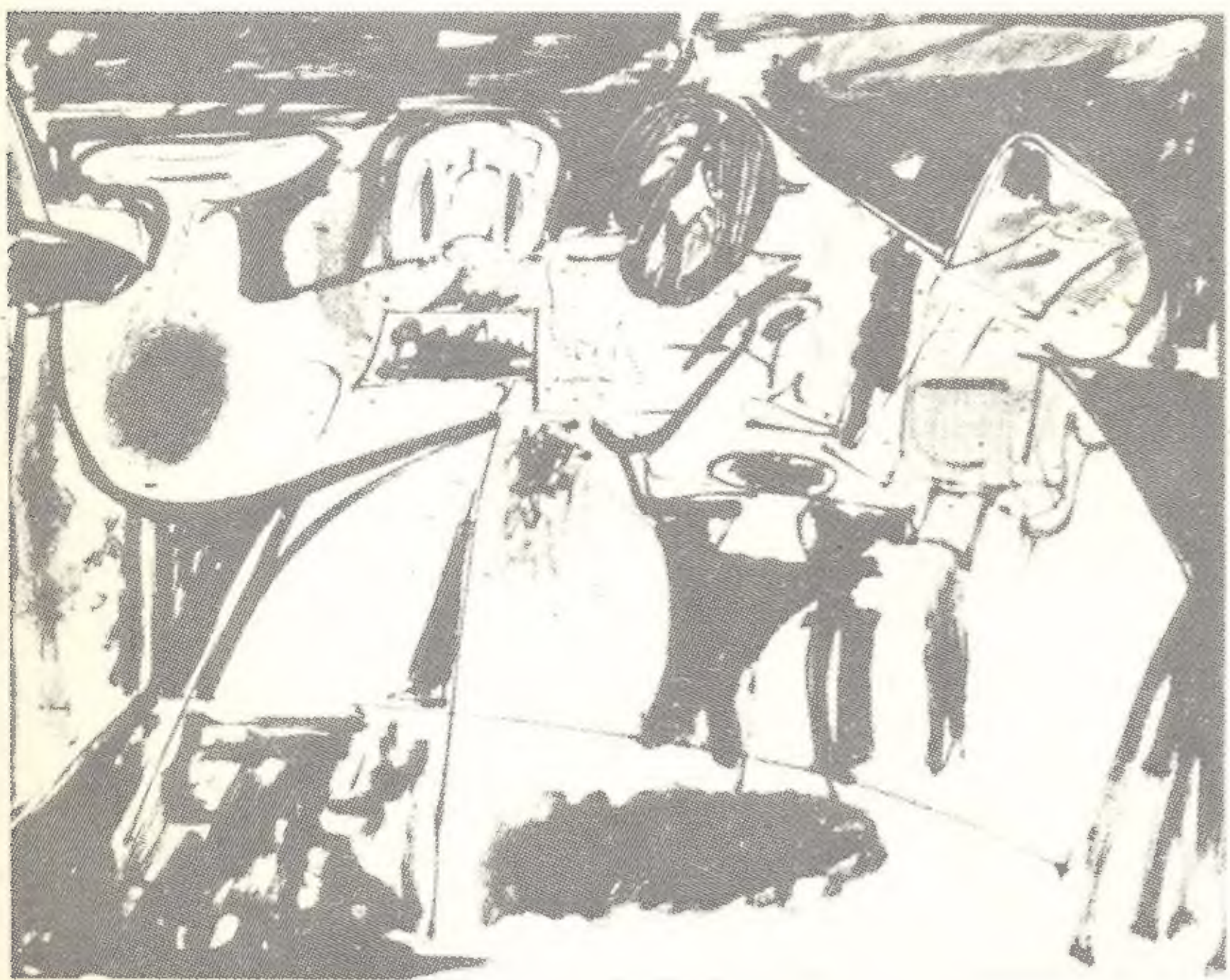
اللوحة الزيتية أو المرسومة بالأسود وغيرها ، ذلك الجو المقعم بغلالة من الحزن العميق في أشكال تجريدية ابتدائية ، لقد اطلعت الناقدة التشكيلية (دابان والدمان) على غوركى اسم (شاعر الرسم) ، كانت الذكريات الماضي تلح في روحه وقلبه ، تلح للظهور التي خيل الوجود ، فكانت ذكرى أمه أقدس الذكريات التي لم تنفصل عنه يوما ، فابعد لوحته الشهيرة (الفنان مع أمه) خلال الأعوام ١٩٢٦ - ١٩٢٦ ثم لوحة ثانية لها أيضا بالألوان سنة ١٩٤٢ ، وعانان اللوحتان الآن في متحف الفن الأمريكي ولقد اعتبر النقاد والفنانون هذه اللوحة (مونا ليزا القرن العشرين) ، أية احساسات تنتابك اذا ما تعمقت في وجه هذه الام وفي أوضاع هذا الطفل ، أشياء كثيرة تريد ان تقولها اللوحة ، عواطف واحزان وآلام وأمنيات بريئة ضاعت ، صفاء نفس طاهر تنقلك الى أم شرقية تحاول كتمان حزنها العميق ، وتحاول أن تبدو على سجيبتها ، ولكن

خلفا لجمالية الفن ، مشكوك به بشكل كبير ، ومخالف بشكل واسع للفن الحديث [، ثم يضيف :] يجب أن يكون الفن صادقا دوما وموضوعيا ولا يكون خفيفا هزليا ، كان غوركى مطلعا بشكل جيد على تاريخ الفن وفلسفة الجمال ، وكانت نفسه تبحث دوما عن طريق جديدة طليعية للفن ، لذا بقي مبدعا طابعه الخاص ، ولم يدفع ضريبة لاية مدرسة من مدارس الفن الموجودة حتى تلك الفترة ، التي كان يرسم فيها تحت مؤثرات عباقرة الفن ، لذلك يمكن تمييز أعمال غوركى من بين جميع الأعمال الفنية العالية ، انه ظاهرة فنية مميزة ، انه معلم (كما يقول نقاد الفن) ، انك تشعر بكل هذه الصفات وانت امام أعماله الفنية .

يرى الزائر في الطابق السادس من متحف (غوغنهايم) الشهر ٢٤٩ لوحة مثورة في صالات وردحات المتحف من أعمال غوركى ، ويلاحظ في تلك



حديث في سوتشي عام ١٩٤٠



هيات ان آلامها تتقاطر من اطراف شفيتها ، ومن طيبة نظراتها ، لقد زاعت شهرة غوركي بعد الثلاثينات من هذا القرن ووصل الى القمة بعد الاربعينات ، وبسبب الاثر الكبير الذي تركه على الفن الامريكي سمي النقاد فنه بـ (التعبيرية الكونية للرمزية الملحمية) .

رسم غوركي خلال الاعوام (١٩٣٦ - ١٩٣٨) سلسلة من لوحات سماها (مناظر من خوركوم) كما ابدع سلسلة لوحاته الشهيرة بـ (حدائق في سوتشي) عام ١٩٤٠ ، ورسم (لوحة الشلال ، ولوحة مياه الطاحونة المائية المزهرة) ١٩٤٣ و ١٩٤٤ كما رسم في نفس السنة لوحة (كيف تتفتح صدرية أمي المشغولة بالابرة في حياتي) ، وفي السنة التالية (١٩٤٥) رسم اللوحات (ليلة راحة ، المحراث ، الاغنية ، سلسلة حقول خوركوم ، الاحتضار) حتى عام ١٩٤٧ ، واكثر هذه الاعمال موجودة في متحف الفن المعاصر في نيويورك .
يحدثنا غوركي عن منابع الهامه فيقول : (عندما

آخر لوحة رسمها غوركي ... (١٩٤٨)



ميكانيك الطير... (١٩٣٦)

ارسم احكي لنفسي حكايات لا تتعلق بالرسم بأية صلة
ما ، هل سمعتم كلام طفل عندما يتجول قلمه فوق
مساحة الورقة بخطوط لا معنى لها في ظاهر الامر ،
[ذاك بيت ، وهذا رجل ، اما هذه ... فبقرة تحت
أشعة نور الشمس ، ان حكاياتي تأتي عادة من عهد
الطفولة ، كانت امي تحكي لي حكايات كثيرة ، بينما
كنت اغمض عيني واغرق وجهي داخل صدريتها
البيضاء الطويلة - كما في الصورة - وفي صدرية اخرى
لها مشغولة بالابرة ، كانت حكاياتها تختلط في ذهني
بأشغال الابرة التي على صدريتها ، عندما اجلس امام
الخامة البيضاء اجد حياتي كلها لا تزال معروضة ،
من خلال ذكرياتي ، بصور حكاياتها] .

يقول الناقد التشكيلي (جيمس جونسون سويني)
في مجلة بازار سنة ١٩٤٢ عن رسوم غوركي : (رسوم
ملهمة من الطبيعة التي سماها « نظرة في داخل
الاعشاب » انها سلسلة رسوم ضخمة بارزة التفصيلات
التي يمكن للمرء رؤيتها داخل اعشاب شهر آب) ،
رسوم غوركي اكثر عاطفية وانسانية من رسوم بيكاسو ،
ولم يجنح غوركي نحو الانطباعيين في تلوؤ النور
المتلاشي ، وانما تعبيريته في العمق والشكل ، ففي
لوحته الشهيرة المسماة (الرئة هي عرف الديك) نرى
في هذه اللوحة الجسم منظورا من الداخل ، الامعاء ،

اجسام تشبه الحشرات ، على اليمين في الاعلى يظهر
الديك بعرفه ، سيل من الالوان المحترقة في سيل من
الاحساسات ، العقل والعاطفة يسيران في خط متواز
يكمل بعضه البعض .

ظل غوركي يبحث عن لغة جديدة ليبر بها عما
تعتلج في نفسه من الانفعالات الفنية ، وعثر على تلك
اللغة الفنية فقال معترفا : (انني ابحت عن شكل او
عن لغة استطيع بها التعبير عن افكاري ، عن زمننا
الحاضر) ويعتبر غوركي من الفنانين الذين يلتفتون الى
التراث القومي باهتمام بالغ ، اشعر انني قطعة من فن
ارمني قديم عندما اشاهد هذا الفن ، حتى انه اطلق
على كثير من لوحاته اسماء ارمنية .

أصبح غوركي مؤسس المدرسة الحديثة للفن
وقوتها الدافعة والمعروفة في أمريكا ب (التعبيرية
التجريدية) ، وهذه المدرسة معروفة بمعالمها العميقة
لتفجير الاحزان بالالوان الغنائية ، وغير المتوازية .
تدفق هذه الالوان تدفق الشلال ، تدفق السيل .

لقد استوحى كثير من كبار الفنانين اليوم في امريكا
من فن غوركي امثال بولوك ، روتكو ، كوتليب :
تبون ، استيل ، غراهام وغيرهم .

لم تنته مأساة هذا الفنان حتى بعد موته ، اذ
حاولت الصهيونية تشويه انتمائه الروحي ، ولا بد أن



الرُبَّة هي عرف الديك ١٩٤٤

جهة امه ينتسب الى رجال الدين المسيحي ... انتم الناشرون (هوى وليبو) وهما المؤلفان للكتاب المذكور كيف خطر لكم ارتكاب هذا الخطأ بأن آرشيل غوركي يهودي ، اطلبكم بتصحيح ما جاء في كتابكم ، ان عائلتنا عائلة ارمنية اصيلة بكل فروعها ، تنتسب الى الكنيسة الارمنية الارثوذكسية (الرسولية) .

هكذا ارادت الصهيونية سرقة هذا الفنان ، ولكنهم فشلوا في هذا التزييف .

اقيمت لأعمال غوركي معارض كثيرة في امريكا وفي الولايات المتحدة وكان آخرها في موسكو عام ١٩٦٧ ، وكان غوركي فنانا تقديميا شارك في الكفاح ضد النازية، اذ تبرع بعدد من لوحاته الى الجيش الاحمر في كفاحه ضد النازية ولغوركي رسائل هامة جدا كما ذكرنا ، وهي الرسائل التي وجهها الى شقيقته وارتوش والى ابن شقيقته البروفسور كارلين موراديان ، هذه لمحة موجزة عن حياة وفن هذا الانسان .

نستمع الى البروفسور [كارلين موراديان ابن شقيقة غوركي] الذي وجه رسالة مفتوحة نشرتها الصحف الاوروبية والامريكية . والرسالة احتجاج موجه الى دار النشر (ريتشرد مايك ٢٠٠ ماديسون نيويورك بتاريخ ١٨/٦/١٩٨٠) يقول فيها : (ايها السادة ... ان (آرشيل غوركي) ارمني وليس يهوديا ، وأنا ابن اخته اجد من حقي ان اتقدم بالشكوى امام هذا التشويه المرتكب على اساس انه « ارمني يهودي » كما جاء في الكتاب الذي اصدرتموه والمؤلف من قبل (ايروينغ هوى وكينيت ليبو) والمنشورة من قبلكم سنة ١٩٧٩ وفي الصفحة ٤٧ منه الجملة المكتوبة تحت لوحة غوركي (الفنان وامه) ، مرسومة من قبل آرشيل غوركي ١٩٠٤ - ١٩٤٨ ، وغوركي ارمني يهودي) ان آرشيل غوركي واسمه الحقيقي (فوستانيك ادويان) ارمني اصيل من جهة ابيه ومن جهة امه ، وهو من ابناء الكنيسة الارمنية القديمة الارثوذكسية ، ومن